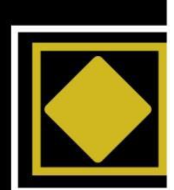
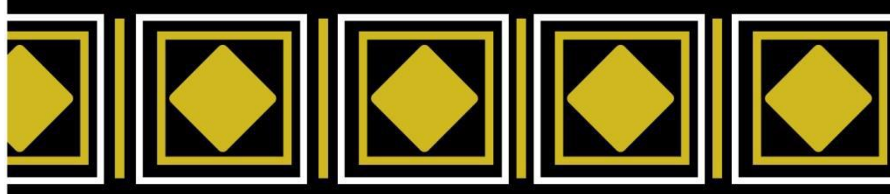
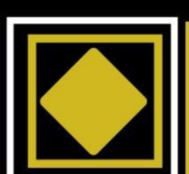


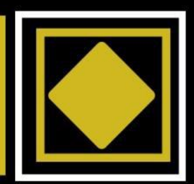





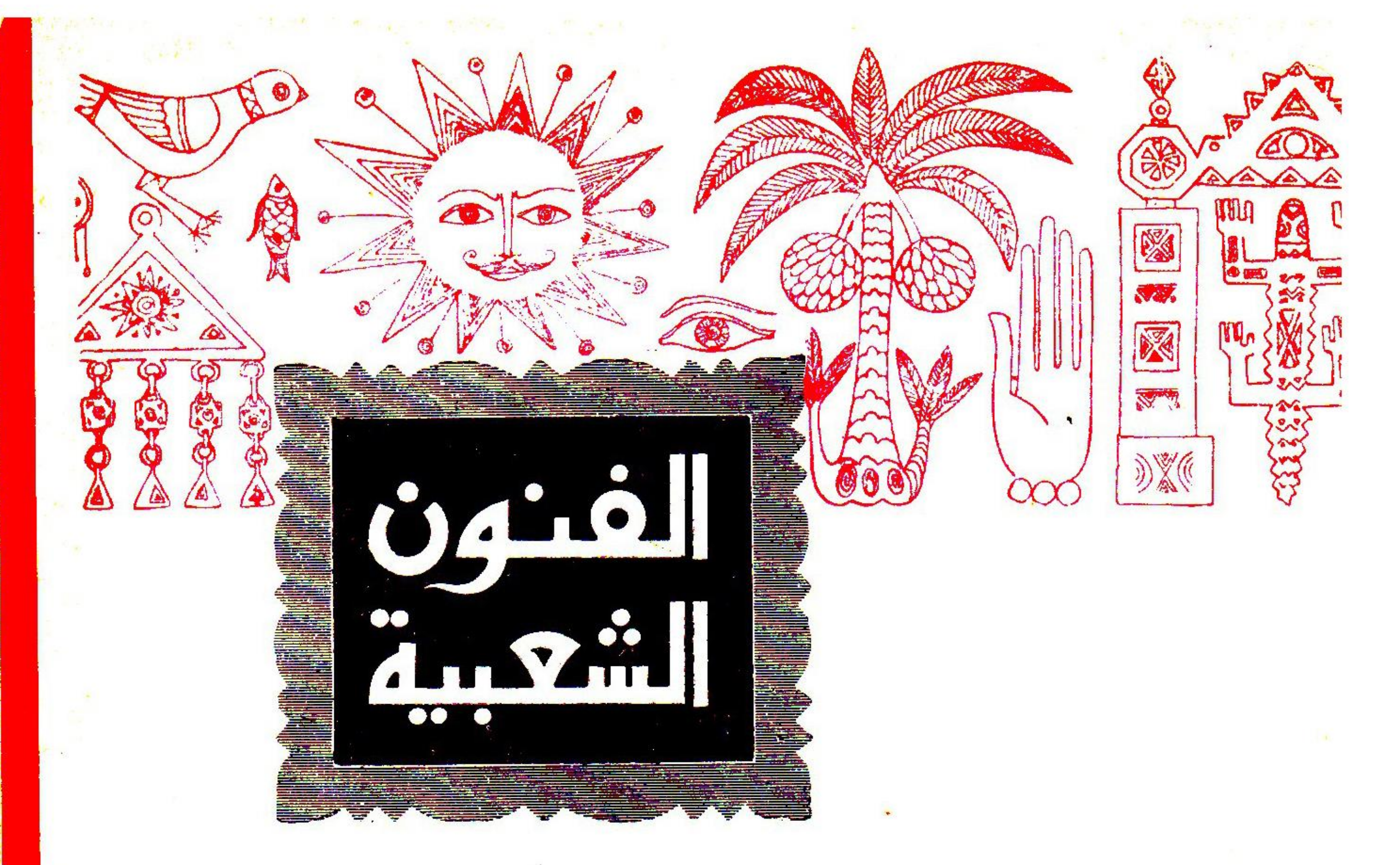








العـــدد ١٥
ديسمبر ١٩٧٠
الثمن ١٠ قروش

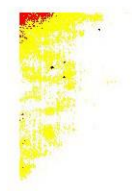



وزارة الثقافة

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر



العدد الخامس عشر ـ السنة الرابعة ـ ديسمبر ١٩٧٠



# فهـــرس



**الغلاف الأمامى**

فتاة عذراء من محافظة الشرقية مركز ابو كبير عـرب أبو عمرو ترتدى ملابس العمل وهو ثوب مطرز على طريقة (الكنافاه) وعلى رأسها غطاء يسمى (سركوج) تتدلى منـه بعض العملات الفضية القديمة .

**الغلاف الخلفى**

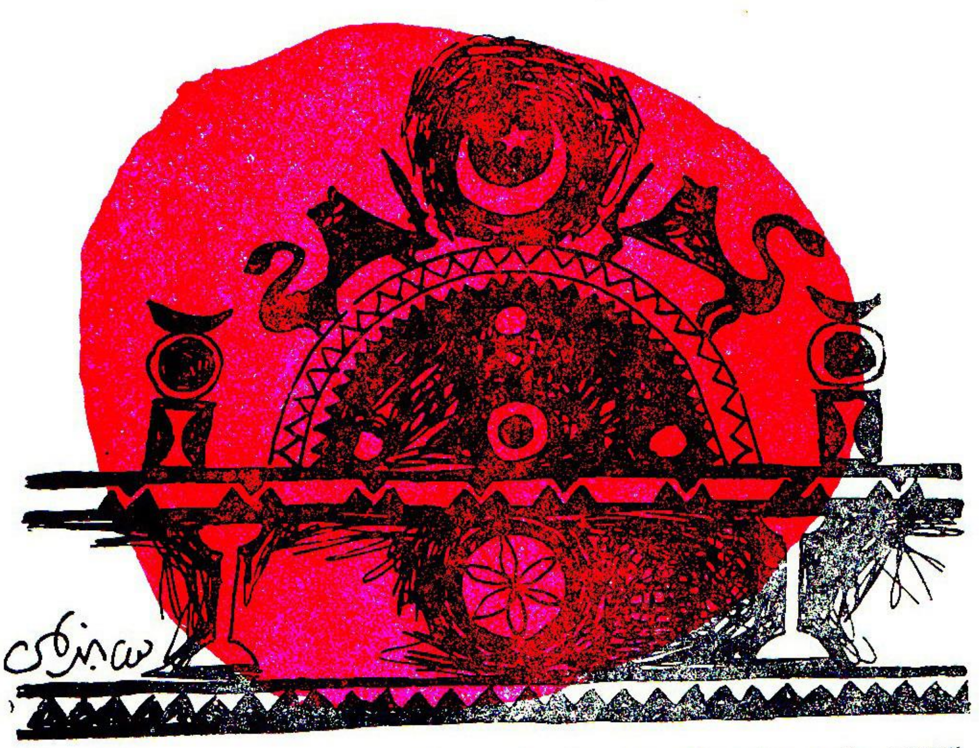
من اعمال الفنان سعد كامل التى يظهر فيها بوضوح سمات الفن الشعبى وقد طوره الفنان وأضاف اليه رؤية وابعاد جديدة .

# الفولكلور بين الأصالة والانتحال

الدكتور عبد الحميد يونس

عندما يستعرض باحث الجهود المبذولة فى سبيل التعريف بالفولكلور وجمعه وتصنيفه ودراسته فى مصر والعالم العربى يجد ، أولا وقبل كل شىء ، أن تلك الجهود لا تزال فى حاجة الى تنظيم ، فهى مفرقة بين دارسين متخصصين فى فروع مختلفة من الدراسات الانسانية ، وموزعة بين مثقفين أغرموا بالابداع الشعبى وأشكال التعبير العفوية ، وفنانين يلتمسون الدلالات والرموز والصور الشعبية ، تأكيدا لارتباط الفن بالحياة والجماهير . فاذا أضفنا الى هذا وذاك ، افتقار الجمع والدراسة والاستلهام الى وحدة تقوم بالتنظيم والتخطيط، على الرغم من التنوع فى التخصص والاختلاف فى الهدف المباشر ، أدركنا مدى الحاجة الملحة الى تمييز العناصر الفولكلورية مما يشوبها أو يختلط بها ، وحماية هذه العناصر من التبديد بل ومن الانتحال والتزييف .

والتراث الشعبى هو قوام الحياة الشعبية ، وليس مجرد ركيزة ، تدل على أصول أو مراحل تاريخية ، أو تكشف عن رواسب لم يعد لها وظيفة تلائم التطور والمعاصرة ، ذلك لأن هذا التراث هو فى واقع أمره الحصيلة الكاملة لثقافة الشعب ، على اختلاف أجياله وبيئاته ، ومراحل تعلميه النظامى وغير النظامى .. ان هذا التراث يحال فى أعطافه الملامح النفسية والفكرية للمجتمع الكبير ، وهو الذى يصوغ الاطار العام ، ويحدد العلاقات ، ويضبط السلوك بين الفرد والجماعة الصغيرة أو الكبيرة . وهذا التراث هو الذى يصل الآحاد بعضهم ببعض ، ويربطهم بالماضى ، ويجعلهم على وعى بالحاضر واستشراف المستقبل ، وهو يضم فى أعطافه وسائل اكتساب المعرفة والخبرة والمهارة ، وهو الذى يهيىء الحوافز على الابداع والتجديد ومسايرة التغير الموصول فى البيئة المادية للمواطنين . ومثل هذه الوظائف الحيوية تجعل التراث الشعبى قادرا على البقاء والتطور ، محتفظا بأصالته ومرونته ، يسقط العناصر التى لم تعد صالحة ، ويعدل فى العناصر التى لاتزال تحتفظ بقدرتها على الحياة ، ويضيف عناصر جديدة يحفز اليها التطور المستمر فى البيئة المادية والاجتماعية . ومن هنا كان التراث الشعبى مثار الاهتمام من جميع الدارسين للعلوم الانسانية ، على اختلاف تخصصهم .. ومن هنا استطاع علم الفولكلور أن يستقل برأسه بين تلك العلوم ، يتبادل واياها الوسائق والنتائج ، ويتداعى العلماء والخبراء الى عقد المؤتمرات لتبادل الرأى والاتفاق على المفاهيم والقاء الضوء على الجهود التى يبذلونها فى صيانة التراث الشعبى والتعريف به والكشف عن أصالته . واذا كان الدارسون المتخصصون يحرصون على اللقاء وتبادل الرأى والخبرة ، بطريق مباشر أو غير مباشر ، فى أقطار العالم على تباعدها ، فان الواجب يفرض على المعنيين عندنا بالتراث الشعبى بصفة عامة ، والفولكلور بصفة خاصة ، أن ينظموا المؤتمرات والندوات ، على الصعيدين القومى والوطنى ، للاتفاق على المفاهيم والمناهج ولتبادل المعارف والوثائق والنتائج جميعا . ويهمنا فى هذا المقام أن نوضح حقيقة التبست على الكثيرين وهى أن التفريق بين (( الشعبى )) وبين (( الفنى )) أو (( الرفيع )) ليس الا تفريقا اقتضته الحاجة الى دقة التمييز بين تراث الجماعة ومايتسم به من مرونة ، وبين مايثمره النشاط الفردى ، فى نزوعه الى تحقيق ذاته ، وما يتسم به مثل هذا الأثر من جمود على صورة واحدة . ولقد أصبح من المسلمات أن الآداب والفنون الشعبية فيها من «الفنية والرفعة» ما فى غيرها من ابداع الخاصة . والخلاف قد يقع فى التقنية ، بساطة أو تعقيدا ، ترخصا أو احكاما . كما أن الابداع الشعبى هو الذى يفسر ما اصطلح على تسميته بالآداب أو الفنون الرفيعة ، بل ان هذا الابداع هو الذى يقدم



لمؤرخى الثقافة والحضارة الوثائق التى تكشف عن المراحل والملامح ، والتى تعطى التاريخ الانسانى ، فى اطاره العام او اطاره القومى او الوطنى ، التفاصيل التى تخلصه من التعميم ومن التجريد • ويهمنا فى هذا المقام أيضا أن نطمئن الغيورين على «التعميم» ، ونعيد ماذكرناه أكثر من مرة من أن الفولكلور – اذا فهم على حقيقته – ليس ، ولا يمكن أن يكون ، عائقا من عوائق التقدم •• ان الفولكلور يرتبط بانسانية الانسان ، وقوامه ثقافة الكائن الانسانى فى حيويتها وتطورها •• لقد مضى الزمن الذى كان العلم (الفلكلور) اذا يعنى بالبحث عن أبعاد الماضى فيما يمكن أن تدل عليه الرواسب والبقايا فى العادات والطقوس ، وأصبح الفولكلور هو الوثيقة الانسانية الحية المعاصرة ، والانسان يدخر ما يفيده ، ويضيف الى مدخراته ما تثمر تجربته ، وينصرف عما يعترض سبيله ، أو يعمل على ازالته من طريقه ، وهو يقوم بهذا كله عن وعى وعن غير وعى • ونحن نعترف بأن الجماعات ليست متساوقة الخطى فى مدارج التطور او التقدم ، ولكننا يجب أن نسجل أيضا تداعى الحواجز بين البيئات والجماعات فى المجالين المادى والفكرى • واتضحت بفضل الدراسات من ناحية ، وبفضل هذا التقارب من ناحية أخرى انسانية الفولكلور أو عالميته فى كثير من عناصره ، مع ظهور الطابع القومى والملامح الوطنية ، بلا تناقض وبلا صراع • وأخذ الطريق على الذين يريدون استغلال الفلكلور للايهام أو التخييل ، بالجمود أو التخلف أو العزلة وما أكثر الوثائق الفلكلورية التى تثبت التطابق ، ولا نقول التشابه ، بين ابداع الشعوب المتوسل بالكلمة والحركة وتشكيل المادة •

وليس أدل على مكانة علم الفولكلور فى الدراسات الانسانية من تأثيره فى مناهج غيره من العلوم •• لقد فرضت شعبة العلوم الاجتماعية العمل الميدانى حتى على دراسة القانون ، كما أن العلم بالتاريخ قد اصبح يقيس مدى التقدم أو التغير فى الجماعات برصد العلاقات الانسانية الحية ، والموازنة بينها فى الأطر الاجتماعية المختلفة ، ذلك لأن الكائن الانسانى يختزن فى ذاكرته خلاصة تجاريب تاريخ طويل موغل فى القدم • وأصبحت الوثائق الفولكلورية أنفس حضاريا من بعض الهياكل والنقوش والعاديات • ومن الطبيعى أن يؤثر علم الفولكلور حتى فى مناهج النقد الأدبى والفنى • وظهرت الى الوجود مدارس تفسر الأشكال والمضامين فيما يسمى بالأدب الرفيع تفسيرا فولكلوريا ، وينسحب هذا القول على فن الموسيقى الذى بدأ يكشف عن الدلالات على ضوء الموسيقى الشعبية • أما



الفنون التشكيلية فمع ما فى الابداع الحديث من اتجاهات جديدة ومذاهب يكاد ينقطع – فى ظاهر الأمر – ما بينها وما بين التراث الفنى من صلة، فانها تفسر أيضا وتنقد على هدى من الفنون والحرف التقليدية والشعبية .

## الفولكلور والسياحة

كثيرا ما نقرأ أو نسمع عن ارتباط الفولكلور بتنشيط السياحة . وليس من غرضنا أن ندفع أو نؤكد هذا القول ، وحسبنا ان نسجل أن الفولكلور – كغيره من وجوه الابداع والتعبير يتسم بالتقليدية والتنوع فى وقت معا .. يتسم بالوحدة والتغير ، ومن أجل ذلك فهو ، على الرغم من عفويته ، يرتكز على تقاليد يحافظ عليها عن وعى أو عن غير وعى ، من هنا برزت الآداب والفنون الشعبية بطابعها القومى والوطنى ، الى جانب صفتها الانسانية العامة . ولعل هذا هو الذى جعل المواد الفولكلورية من العوامل المنشطة للسياحة فى كثير من الأقاليم وعند كثير من الشعوب . ولما كان الوطن العربى بموقعه وتاريخه الحضارى من أغنى الربوع فى مجال الفولكلور فقد اقترنت السياحة بالفنون التقليدية والشعبية ، زمنية كانت أو تشكيلية ، واشتهرت بعض المراكز الاثرية القديمة بحفاظها على ضروب التعبير الشعبى ، كما أن بعض المدن « العالية » حرصت على أن تكون مكانا معروفا يؤمه الراغبون فى الحصول على ما يمكن أن يسمى بالانتاج الشعبى ..

ولقد دفعت هذه الحقيقة المعنيين بالدراسات الفولكلورية والمشغوفين بالآداب والفنون الشعبية الى المناداة بوجوب حماية هذا الانتاج الشعبى من الانتحال أو التزييف . والواجب يقتضينا أن ننبه الى خطورة هذه الحقيقة ، وكل امرىء عبر البحر ، الى هذا الاقليم أو ذاك من أقاليم أوروبا أو أمريكا ، استطاع ان يواجه موادا فولكلورية زائفة ، اذا أقبل على التقليد ، بلا ضمير فنى ، من شغلتهم التجارة عن الأصالة ، كما استغل الذين ينتقصون من قدر العرب بلا علم ،

رغبة الأفراد والجماهير فى التعرف على ابداع الشعب العربى وأشكال تعبيره فزيفوا الفنون العربية الشعبية .. زيفوا الألحان أو ادعوها ، وزيفوا الرسوم والأزياء والحلى ونسبوها الى الأنامل العربية فى هذا الاقليم أو ذاك من أقاليم الوطن العربى الكبير .. ودعت هذه الحقيقة الى المبادرة بالعمل على حماية الانتاج الشعبى بعلامة تميزه وتدل عليه وتصبح بفضل التعريف بها مصطلحا متفقا عليه فى العالم كله .. ولقد حرصت بعض الشعوب العربية ، وبخاصة فى فنونها وحرفها التقليدية والشعبية على تمييزها لكى تصونها من الانتحال ومن التزييف . وأقامت المعارض الدائمة لهذه الفنون والحرف لتكون معلما من معالم التعبير الشعبى ومادة سياحية فى الوقت نفسه .

وهذه الدعوة الى صيانة الفن الشعبى لاتتناقض على الاطلاق فى مجال المواد المشكلة مع التقدم الآلى ، ذلك لأن الفنون والحرف اليدوية ، مهما انحصرت بيئاتها ، فهى تؤكد العلاقة المباشرة بين الصانع وما يصنعه .. بين المبدع وما يبدعه ، وهى ظاهرة لابد من الابقاء عليها احتفاظا بطابع الأصالة من ناحية ، وصيانة للمواهب والقدرات من ناحية أخرى . كما أن هذه الفنون اليدوية هى — ولابد أن تكون — مصدر كثير من الرسوم والوحدات فى مجال الصناعات الآلية .. من أجل ذلك حرصنا على اقامة المراسم فى البيئات التى اشتهرت بهذا الفن أو ذاك وبادرنا الى حماية الحرف التقليدية فى مواطنها ما استطعنا الى ذلك سبيلا، وبقى علينا أن نميز بين الأصيل والزائف .. بين الصحيح والمنتحل .. بين المستكمل لمقوماته والمفتقر الى الاجادة والاتقان .. ومن أجل ذلك تعنى الهيئة الاجتماعية عندنا بالحرفيين ولكن هذه العناية تحتاج الى عدم الترخص فى احكام الفن والصنعة والى الاصطلاح الذى يميز الفن الشعبى والحرفة الشعبية مما ينتحل عليهما أو يضاف اليهما من عناصر تسىء الى سمعة تراثنا الشعبى العريق الأصيل .

### الأغنية الشعبية فى مفرق الطريق

وما يقال عن الفن التقليدى الشعبى فى مجال التشكيل ينسحب على الموسيقى الشعبية التى أصبحت اليوم فى مفرق الطريق . ولقد فطنت المؤتمرات الدولية فى السنوات العشرين الأخيرة الى مكانة الموسيقى الشعبية وتأثيرها . وهى التى تعرضت أكثر من وجوه الابداع الشعبى الأخرى الى التبديد والانتحال . وما أكثر ما قيل عن الأغانى الشعبية التى تنحسر موجتها امام وسائل الاعلام المركزية ولكن هذا القول ليس صحيحا بصورة مطلقة ، ذلك لأن التراث الشعبى الموسيقى قد فرض نفسه حتى على تلك الوسائل الكبيرة المؤثره . والمشكلة هى « الانتحال » فقد بدا التراث الشعبى وكأنه كنز مهجور بلا أصحاب يتسلل اليه المغامرون ويتخطفه المفتقرون الى الموهبة الخلاقة . ومن اليسير أن نميز العناصر الشعبية فى الأغانى والألحان المرددة عبر الأثير طوال النهار وشطرا من الليل وان اقبال الشعب على بعض التعابير الموسيقية دون بعض انما يدل على أصلها الشعبى أكثر مما يدل على خصوصية يمتاز بها الملحن .. وأخطر من هذا كله أن تنتهب النغمات والجمل بل والايقاعات من الكنز



الشعبى للترغيب فى اقتناء سلعة أو الاقبال على شراء أداة .. ان (( التشويق )) يلتمس وسائله وطرقه من أى موضع يشاء فى مجال الاعلان التجارى ولكن الابداع الشعبى كغيره من وجوه التفنن عند الأفراد يستحق الحماية . واذا كان الفنان الفرد له حق معلوم عند كل أداء علنى لأثر من آثار عبقريته فان الشعب له ما يشبه هذا الحق فى وجوب الاعتراف بابداعه وحماية هذا الابداع من الانتهاب والابتذال .

ولقد أثيرت ، فى احدى الحلقات الدراسية، مشكلة التفريق بين ما يحق للفنان أن يستقاه أو يفيد منه أو يستلهمه من معارف وفنون وما يحقق به شخصيته وموقفه بالتعبير الفذ الذى يتفرد به وهو ما ينسب اليه ، ومن واجب الغير أن يستأذنه عند نشر ابداعه أو استغلاله .. والفنانون حريصون على الأداء الكامل أو الصحيح لثمرات قرائحهم ومن أجل ذلك يراجعون الناشرين أو المرددين لآثارهم الفنية خوفا من التشويه أو الانتقاص . وهذا أصل مرعى فى جميع الفنون وينسحب على الموسيقى وعلى الأغنية ، فكيف يتهاون البعض فى أداء الفن الشعبى وما ينبغى له .. ان واجب المتخصصين هو التعريف بالفن الشعبى وخلق رأى عام على وعى بتراثه الشعبى صيانة له من الابتذال والتحريف والتشويه .

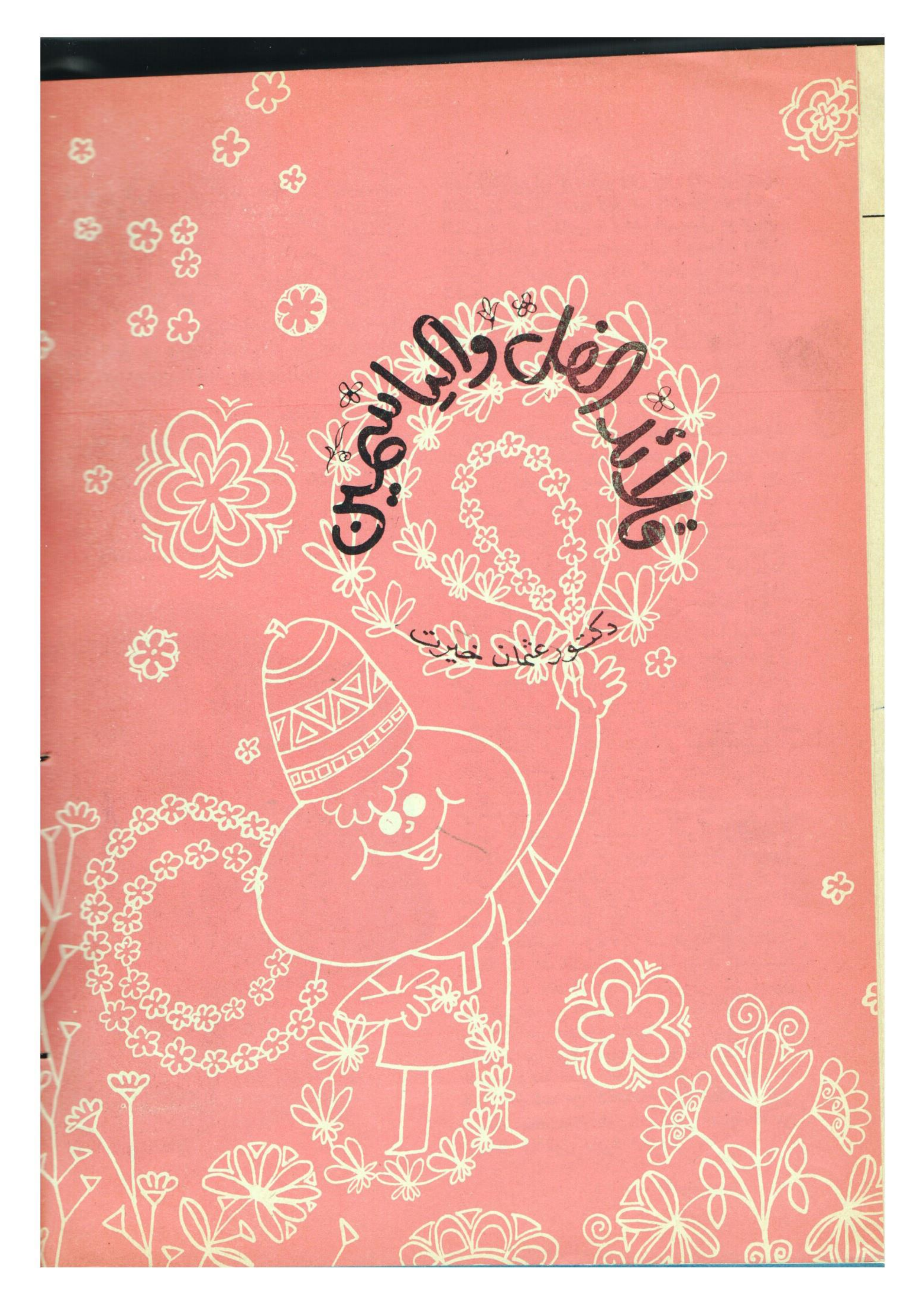
## الوثائق الشعبية

ومن التقاليد المرعية فى المجتمعات المعاصرة الاحتفاظ بحق التأليف لأصحابه فترة من الزمن تقصر أو تطول ثم يصبح هذا الحق شائعا بين القادرين على تحقيق النصوص ونشرها ، ولذلك دافع المفيدون من الآداب والفنون الشعبية عن أنفسهم بأن النصوص والوثائق الشعبية لا يعرف مبدعوها على التحقيق ، كما أنها ربما كانت فى معظمها أقدم من الفترة التى تحددها الهيئة الاجتماعية للاحتفاظ بحق الأداء العلنى للمؤلف أو الفنان الفرد . وقد يكون هذا صحيحا ولكن التراث الفكرى والفنى الذى يمكن أن يرد الى أصحابه لا يمكن أن ينشر بغير تحقيق ، واذا كان هناك شك فى نسبة النص أو الوثيقة الى صاحبها فان الدارسين أو المحققين يجاهدون فى اماطة اللثام عن وجه الحقيقة فى هذه النسبة . والأمر ينسحب على التراث الشعبى .

لم تعد النصوص والوثائق الشعبية مجرد طرائف فطرية أو ساذجة أو مجرد مادة سياحية ولكنها أصبحت ، بفضل المعرفة والدراسة والذوق السليم ، من ثمرات القرائح المعبرة بالفن على اختلاف وسيلته . وقد يعرف صاحب النص أو الوثيقة وان كانت جماهير الشعب انما تحتفل بالأثر الفنى وقلما تشغل نفسها بصاحبه . ولما اعترفت الهيئة الاجتماعية بمكانة التراث الشعبى من الناحيتين الفنية والدراسية فقد أصبح من الضرورى أن نصون هذا التراث من الانتحال أو التزييف أو التبديد .. لابد من اجتماع الكلمة على تمييز التراث الشعبى من غيره وصيانته كما تصان الآثار القديمة وكما تحمى المصنفات فى دور قومية أو فنية .. لابد من الاصطلاح على العلامات التى تشهد باصالة الفن الشعبى حماية له من الابتذال ولانقول مجرد الانتحال .

د . عبد الحميد يونس




قلائد الفل والياسمين
دكتور عثمان خيرت



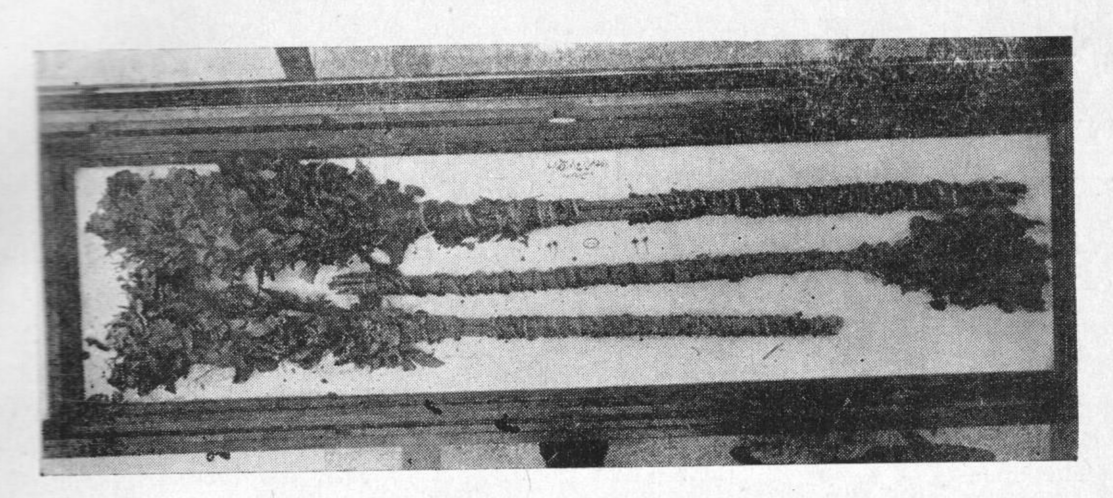
عندما اعود بذاكرتى الى عهد الصبا وقد مضى عليه أكثر من نصف قرن من الزمان ، يسبح أمام ناظرى طيف ذكريات عزيزة وعادات وتقاليد جميلة منها ما ولى واندثر كاحتفاء فتيات الريف بفيضان النيل ووفائه ، ومنها ما زال باقيا حتى يومنا هذا كفوانيس شهر رمضان التى أصبحت رمزا لهذا الشهر الخالد وعرائس موالد أولياء الله الصالحين وقلل حفل السبوع وباقات عيد أحد السعف . ويسرنى أن أضيف الى ما فات قصة أخرى تحت عنوان ( **قلائد الفل والياسمين** ) .

فمنذ صباى لم يتبدل أمر بائعيها ولم يتغير ، فقد كنت أراهم وما زلت أراهم مقبلين عصر كل يوم طول فصل الصيف وقد حملت أياديهم وتدلت من معاصمهم مجاميع من قلائد الفل والياسمين . ويجوبون الميادين والاحياء أو يقفون عند مفارق الشوارع والطرقات قرب شارات المرور الخضراء والحمراء منتهزين فرصة ارسالها اضوائها لبيع قلائدهم التى يفوح بديع عطرها وجميل شذاها منادين ( **فل عجب والفل ياجماله** ) .

وان كنت من قبل قد سافرت الى شتى الجهات النائية ونواحى الصحراء لدراسة تراثنا الفنى الشعبى الاصيل فى مناطق توطنه ، الا أننى هذه المرة لم اذهب بعيدا ولم ابذل جهدا ، فلم يكلفنى الامر اكثر من نزولى من الطابق الثانى من منزلى لاحييهم واتخذ مجلسى فى المقهى بينهم ، ثم القيام برحلة قصيرة الى جهة ( منيل شيحة ) بمحافظة الجيزة ، لاسرد للقارىء قصتهم .

غير انى سأترك مؤقتا أمرهم ، لاعود الى ازمان سحيقة مضت وعهود ولت ايام اجدادنا الفراعنة ، فمنذ عهدهم وحب الازهار من طبيعة المصريين على مر العصور . فهم أول من اتخذ من مختلف الازهار فنا وفى مقدمتها ( زهرة اللوتس ) التى لم تخل منها حديقة من حدائقهم والتى احتلت المكان الاول بين جميع الازهار . وكانت تبرز انيقة لتتفتح بتلاتها البيضاء أو الزرقاء من بين أوراقها المنبسطة الطافية المستديرة الخضراء فتزدان بجمالها صفحات الماء فى البرك والجداول والمستنقعات .

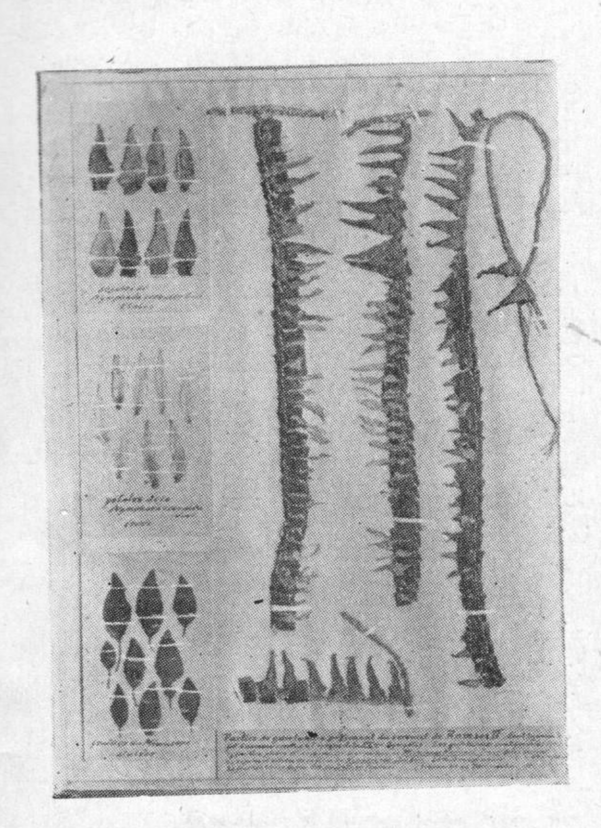
وقد لعبت هذه الزهرة دورا هاما فى حياتهم واتخذوها رمزا لمصر العليا ،وأصبحت أجمل وحدة لزخرفة فن عمارتهم فزينوا بها تيجان أعمدتهم ونقشوها على جدران معابدهم وقاعات اعيادهم ومنازلهم ، وحفروها على مقتنياتهم من تحف وأدوات للزينة وأثاث جنائزى ، وطرزوا بمختلف زخارفها ازياءهم وملابسهم، ونظموها هى وسواها من مختلف الازهار فى هيئة قلائد جميلة كان الفرعون نفسه يذهب الى ساحة القتال وقد احاط عنقه بعدد منها ، كما كانوا جميعا يتزينون بها غنيهم وفقيرهم ويهدونها مع باقات اخرى الى ضيوفهم فى حفلاتهم واعيادهم رمزا للتحية



باقات من أفرع وأوراق نبات البرساء

والاكرام ، أو يقدموها مع القرابين على مذابح الهتهم ، ثم ذهبوا الى أبعد منهذا فزينوا بها رقاب حيواناتهم ودوابهم ففى احد قبور طيبة من عهد امنحتب الثالث فى عصر الدولة الحديثه نقش لثور زينت رقبته بقلائد من ازهار اللوتس ، ثم لم يفتهم ان يحتفظوا بهذه القلائد وتلك الباقات مع موميات ملوكهم وموتاهم فى توابيتهم داخل مقابرهم ·

وهكذا ورثنا عن اجدادنا الفراعنة تلك العادة وهذا التقليد ، فما زال المصريون مغرمين بالتزين بقلائد الفل والياسمين ، وما زالت اقطار كثيرة تحيط اعناق ضيوفها الكبار بقلائد جدلت من مختلف الازهار تحية لهم وتكريما لمقدمهم ·



قلائد مصرية قديمة نظمت من مختلف الآزهار

وما دمنا قد ذكرنا الازهار التى لم تخل منها حديقة من الحدائق عند الفراعنة ، فتعال بنا نقوم بجولة فى هذه الحدائق الغناء والرياض الفيحاء التى تفوق المصريون القدماء فى فن انشائها ووضع رسومها وعرفوا كيف يخلبون بها الالباب · فقد كانت تزدان بمختلف اشجار الفاكهة وشتى الاغراس والازهار ، وكانت حسنة الوضع بديعة التنسيق تتسق مع المعابد والقصور بجدرها القائمة وابوابها ذات العمد فى نظام وجمال وجلال ولم تكن هذه الحدائق صغيرة بأى حال وان بدت كذلك اذا ما قورنت بما حولها من آيات الفخامة من شاهق الابنية وجلائل الآثار ، وكان يزيد فى حسن مظهرها وجودها على شاطىء النيل بين مظاهر المجد وآيات الفخار · وكان للحدائق والازهار فى نفوسهم رعى وحرمة فذكروها فى أغانيهم واشعارهم ، كما ان بعض الاشجار

والنباتات المقدسة كان لا يحق زرعها بغير أمر القسس ومنها **شجرة الجميز** التى كانت تظلل الهياكل والمعابد والتى ما زالت محتفظة بقدسيتها حتى الآن فما من ضريح من اضرحة أولياء الله الا وتظلله احداها · **وقديما تغنى احد فلاسفة اليونان بالعناية التى أظهرها المصريون القدماء فى غرس الأزهار والعناية بها ورعايتها ·**

ولم يحمل المصريون القدماء هم الانتقال بعيدا عن منازلهم اذا ما اقبل الصيف واشتد عليهم قيظه ، فقد أولعوا بقضاء اشهره فى حدائق منازلهم يخلدون الى شيء من الراحه تحت ظلال اشجارها وينعمون بالنسيم العليل يحمل ما علق بأذياله من اريج الازهار ، ويمتعون ناظريهم بالبحيرات والغدران وقد وسعتها ازاهير الماء **واطل من فوق صفحاتها نبات البردى وازهار اللوتس يلعب بها النسيم وتسبح من بينها الطيور الزاهية الالوان وتسرح من تحتها الاسماك المتعددة** الاشكال · وكانوا يسمرون بحلو الحديث أو يستمعون الى الموسيقى الهادئة والاغانى العذبة ورقص الجوارى الحسان ، ويمتع كل منهم ناظريه بجمال الطبيعة ، ويحس رب الاسرة بالسعادة وهو يرى اولاده يلعبون ويسبحون ، وزوجته تجلس الى جواره وقد زينت شعرها بازهار اللوتس

واحاطت معصم يدها بها تقدم اليه كل ما تشتيهه نفسه من حب وحنان أو مأكل ومشرب وتنظم بيدها قلائد أو باقات من الزهر ·

وكان امنحتب الرابع من اكبر هواة غرس الزهور ، كما كان تحتمس الثالث من اكثر الملوك ولعا وأوفاهم هواية بجمع النباتات وغرس الحدائق فقد احضر هذا الفرعون فى احدى حملاته من سوريا مجموعة من النباتات والازهار منحها لمعبد الاله آمون وغرست فى طيبه وازهرت ازهارا يانعة ولما تم بناء معبده نقشت أنواع هذه النباتات والاشجار والازهار على جدران احدى قاعاته، ويمكن ان نشاهد ما تبقى من نقوشها بالكرنك الى يومنا هذا ومنها نستطيع أن نميز الازهار العديدة التى كانت تزين حديقة معبد آمون ، وقد تبقى على هذه الجدران حتى الآن رسم ١٧٥ نباتا أو اجزاء من نباتات سبق أن درسها وعرفها العالم الالمانى شوينفورث ) · أما رمسيس الثالث فقد استورد عددا من النباتات الاجنبية واقلمها فى مصر بعد أن زرعها فى حدائقه بمدينة هابو ، وأنشأ بالدلتا بساتين فسيحة وشجع الافراد على انشاء الحدائق حول منازلهم ·

وامتازت الحدائق عند الفراعنة بتعدد الوان



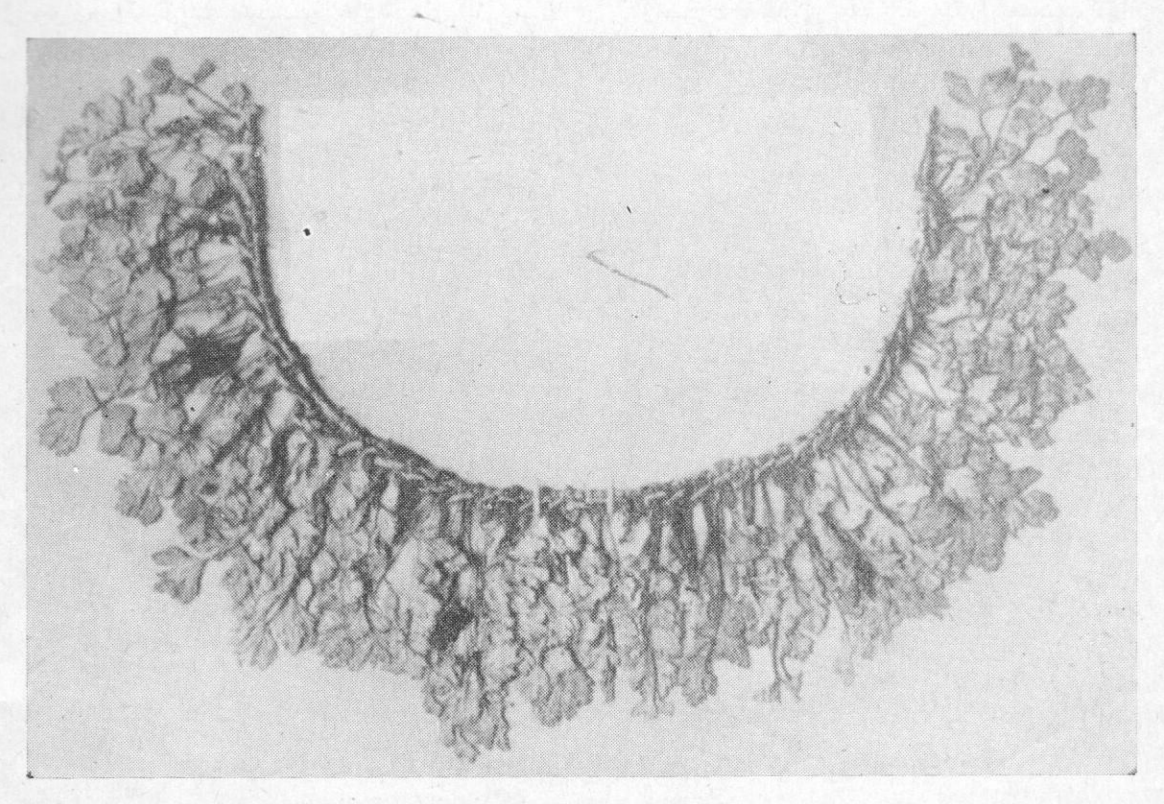

**قلادة طويلة جدلت حباتها التى تشبه الشعر من شرائح رقيقة من سوق النباتات**
**(طيبة ـ العساسيف ـ الاسرة الحادية عشر )**

ازهارها ، وكانوا يزرعونها فى مجموعات متفرقة فى احواض مربعة أو مستطيلة ويخصون كل حوض منها بأحد انواعها ، او فى اصص تفننوا فى تصميم أشكالها ونقوشها وصفوها فى صفوف منتظمة ورشقوا ببعضها دعامات ملونة وهى نفس الاصص التى أصبحت انموذجا عاديا لزينة الحدائق فى الوقت الحاضر • ومن هذه الازهار ، الاقحوان والنرجس والزنبق والعنبر البلدى والخشخاش ونوع من الورد اندثر الآن والعائق والخطمية والفل والياسمين وغيرها • وكان فى معتقداتهم اله للبساتين يعرف باسم ( **خم** ) • كان لها عيد يحتفلون به كل عام اذا اينعت البراعم واخضرت الاوراق وتفتحت الازهار •

وفى قسم الزراعة المصرية القديمة بالمتحف الزراعى مجموعة نادرة من باقات جدلت من افرع وأوراق نبات البرساء وأخرى من سعف البلح ، هذا الى جانب قلائد غاية فى الروعة والجمال نظمت وحداتها من اوراق نبات الصفصاف وسبلات



...ر زينت رقبته من أزهار اللوتس (طيبة ـ عهد امنحتب الثالث ـ عصر الدولة الحديثة)



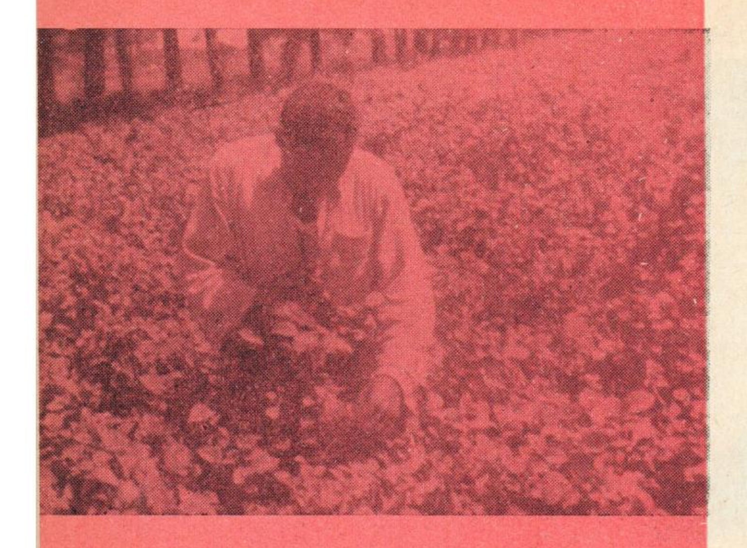
قلادة من أوراق الكرفس البرى

وبتـلات ازهار اللوتس الابيض والازرق وورد الزينة وازهار العنبر والقرطم والسنط والعائق السيسـبان . وتضم هذه الوحدات الى جانب بعضها فى نظام هندسى دقيق شرائط رقيقة كأنها الخيوط الرفيعة من وريقات نخيل البلح .

وتنفرد هذه المجموعة الفريدة بقـلادة طويلة تبدو حباتها وكأنها من حبوب الشعير فاذا دققت النظر راعك أن تراها مضفورة بدقة متناهية من شرائح رقيقة من سوق هذا النبات الصفراء اللامعة وتعود الى عهد الاسرة الحادية عشرة وقد عثر عليها بمنطقة العساسيف بطيبة . وهناك قلادة ثانيـه فى هيئة اكليل جنائزى مكونة من حب الشـعير المستنبت عثر عليها حول رقبة الشريف **( كنت )** من عصر الدولة الحديثة **( الأسرة العشرون ) بمنطقة** الشيخ عبد القرنة ، وثالثة وجدت على صـدر موميـاء الشريف نفسه منظومة من أوراق الكرفس البرى وبتـلات ازهار اللوتس الازرق غاية فى الروعة والدقة والجمـال . هذا الى جانب قلائد أخرى متعددة وجدت بمقبرة **( نوفرت سخرو )** وتابوت الشريف ( ترى ختسو ) ومع موميـاء **رمسيس الثانى وامنحتب الاول واحمس الاول .**

واذا عدنا الى قلائد الفل والياسمين ، نلاحظ أن هاتين الزهرتين لم تكونا ضمن مفردات المجموعة السابق وصفها ، ويلوح انهما عرفتا فى مصر فى العصر الاغريقى الرومانى . كما يظهر لنا جليا اذا ما قارنا بين القلائد التى ابدعتها ايادى اجدادنا الفراعنة وما كانت عليه من دقة وروعة وجمـال الفرق الشاسع بينها وبين ما نراه اليوم من قلائد لاتزيد فى مجموعها عن بضع زهرات منظومة فى خيط ابيض فى بساطة متناهية ، وشتان بين روعة الماضى وبساطة الحاضر .

وفى القاهرة توارث هذا التقليد وتخصص فى تجهيز هـذه القـلائد من سنوات عديدة مضت عائلات ثـلاث هى **( النبوى وأبو هادى ونجرو )** تقطن جميعها حى النصرية فى درب الجنينة ودرب أبو لحاف ودرب الكنيسة قرب السيدة زينب . ايتراس الجماعة التى تقوم بتوزيع هذه القلائد فى مختلف أحياء القاهرة المعلم محمد السيد سليم الشهير باسم **(جنجة)** ومهنته الاصلية جزار ، الا انه وجماعته ولكل منهم مهنة أخرى يحبون الزهر بالوراثة عن آبائهم وأجدادهم . ويقـومون طول فصل الشتاء بتجهيز باقات من الورد الاصطناعى وغيره من سـائر الازهار ، فاذا ما أقبل فصل الربيع تولوا ابتداء من شهر مارس بيع باقات من



جميع أزهار الفل من احدى مزارع منيل شيحة



بائعوا قلائد الفل والياسمين



قلائد الفل والياسمين تحملها الأيادى وتلتف حول الأعناق

الازهار الطبيعية كالورد والقرنفل والعائق وسواها ، ثم يتولون من أول شهر مايو أمر قلائد الفل والياسمين حتى منتصف شهر اكتوبر .

ومن سنوات مضت ، حوالى عام ١٩٢٨ ، لم تكن القلائد قد عرفت بعد ، بل كانوا يشقون وريقات نخيل البلح فى هيئة شرائح طولية رفيعة فى شكل الكف ويلضمون بها أزهار الفل فى صفوف منتظمة ، كما كانوا يجهزون من أزهار الياسمين باقات صغيرة كانوا يسمونها **(بوتينيره)** لتعلق على الصدر ، الا ان هذين النموذجين اندثرا وحل محلهما ما نراه اليوم .

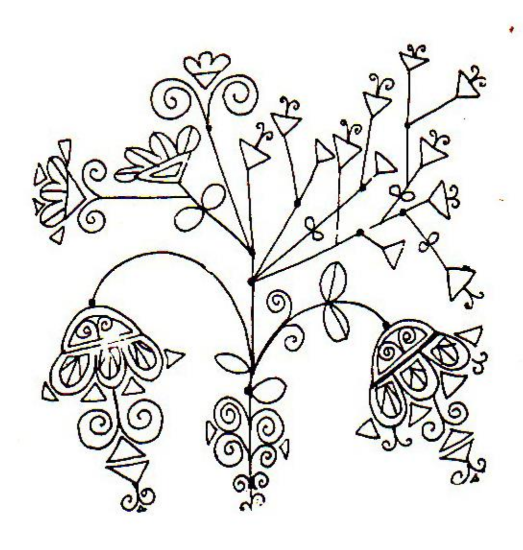
ويحصلون على خامتهم من عدة أماكن فى ضواحى القاهرة اختصت بزراعة هذه الازهار فى مزارع تتفاوت مساحاتها وتبلغ فى المتوسط عدة قراريط ، جهة المعادى وكفر طهرمس والقناطر الخيرية والمرج ومنيل شيحة . وتقوم هذه العملية على المشاركة فيتولى صاحب الأرض زراعتها أما المعلم الذى يبغى محصول الزهر فهو الذى يصرف عليها ، هذا الى جانب توليه أمر شراء العقل المطلوب زراعتها من نواحى دمياط فهى منبع الفل المفرد والمجوز الذى تجود زراعته هناك ، ويبلغ ثمن الالف عقلة ثلاثون جنيها .

ويتكاثر الفل بالعقل أو بعملية الترقيد ، وتزرع العقل فى شهر فبراير (أمشير) من كل عام فى جور تبعد عن بعضها بمسافة ثلاثة أرباع المتر . أما الترقيد فيجرى فى نفس الموعد وقت تزهير البلح بترقيد فرع فى اص به طمى فاذا ما ارسل جذورا **( يدق )** بعد أربعة أشهر عادة فصل عن الاصل فى اصه ليكون نباتا مستقلا ، وهى عملية نجاحها مضمون أكثر من زراعة العقل . وكثيرا ما تصدر هذه التراقيد باصصها الى الاقطار العربية الشقيقة كالسعودية والكويت والبحرين وأبو ظبى .

وتستبدل النباتات القديمة بسواها بزراعة عقل جديدة كل ثلاث أو أربع سنوات، وقد تطول هذه المدة فى الاماكن الظليلة الا انمحصول الزهر يكون ضعيفا اذا ما قورن بمحصوله فى الاماكن المشمسة .

وتبدأ نباتات الفل المفرد فى التزهير من أوائل شهر مايو حتى منتصف شهر اكتوبر ، أما المجوز فيبدأ تزهيره من منتصف شهر يونيو حتى آخر شهر سبتمبر ، ويرافق الياسمين تزهيرهما طول فترة الصيف .

وتقطف البراعم الزهرية للفل المفرد فى الصباح الباكر وبتلاتها ما زالت مغلقة **(مغمضة)**



من الخـامسة صباحا حتى العاشرة ، فاذا تركت تفتـحت وتسـاقطت على التربة . ويكفى لجمع محصـول الزهر فى مساحة تبلغ عشرة قراريط أربعة رجال يحصل كل منهم للقيام بهذه العملية على أجر يومى قدره ثـلاثون قرشا . ولمحصول أزهار الفل مكيال تعارفوا عليه من زمن يختلف عن مكاييل الحبـوب المعروفة فلا يتعدى أحد الاصص الفخارية مقـاس ١٠ سم يملئونه بالزهر وله ثمن يتفقون عليه قد يبلغ عشرة قروش للاص الواحد . وتستمر عملية قطف الازهار أياما عشر ثم تترك النباتات مدة تختلف باختـلاف الجهات ونوع التربة ومناسيب المياه قد تصل الى العشرين يوما لترتاح وتعطى براعما زهرية جديدة .

**وتقوم الفتيات والنسـاء بتجهيز قلائد الفل والياسمين** ، وهى عملية غاية فى البسـاطة ولا تتعدى خاماتها ابرة وبكرة من الخيط الابيض . ويبدءان فى هذه العملية فور جمع المحصول ونقله اليهن فى دورهن ، ولـما كانت تستغرق وقتا فيتفرغن لادائهـا بعد القيـام مبكرا بما تتطلبه حاجاتهن وشئونهن المنزلية . ويقضين الوقت من العاشرة صباحا الى الخامسة مساء فى تجهيز هذه القلائد ، وتفرغ الواحد منهن فى هذه الفترة من اعداد ٥٠٠ الى ١٠٠٠ قلادة .

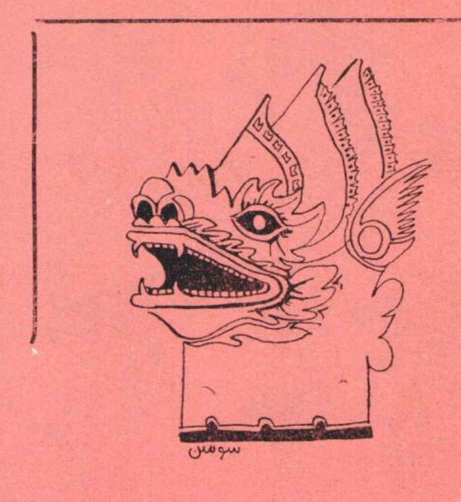
وتتكون قلادة الفـل المفرد من عشر حبات **(أى زهرات)** تنتظم فى الخيط راقدة جنبا الى جنب بتمرير الابرة داخل قمع الزهرة **( أى حاملها )** الانبوبى ، وتتفتح هذه الازهار عقب بيعها ليفوح عطرها وشذاها . أما قلائد الياسمين فازيد طولا وازهارها أكثر عددا فتصل الى الخمسين ، وتتدلى رأسية بتمرير الابرة مخترقة أقماعها الزهرية .

وتباع قلائد الفل المفرد المسمى **( سلطانى )** ، وكانت قبـل ذلك حوالى عـام ١٩٤٢ أزيد طولا وتضم من ١٥ الى ٢٠ حباية من نوع من الفل اندثر الآن يمتاز بكبر أزهاره ويسمى (صنيبر) .

ويرافق الفـل المجوز تلك القلائد فى يد بائعيها ، ويباع بالزهرة الواحدة ، أو تعمل منه باقات صغيرة تسمى **(أكرة)** تضم ثلاث أو أربع زهرات وقد يصل عددها الى خمس عشرة وتحاط بأوراق العتر أو الجيرانيم أو الدورانتا . وأحسن أنواع الفـل المجوز وأكبره حجما ما يزرع فى محافظة أسوان .

وأخيرا ، هذه قصة احدى العادات والتقاليد المتوارثة من قديم الزمان ، لقلائد حباتها من زهر، أحبها الناس وما زالوا يحبونها منذ عصر أجدادنا الفراعنة حتى وقتنا هذا .

**دكتور عثمان خيرت**



# الثقافة الشعبية والدراسات الحديثة

**دراسة الثقافة** هي موضوع ما يمكن أن نطلق عليه «**علم الثقافة المقارن**»، ونقصد بذلك هذا الفرع من «علم الانسان» المسمى **بالأنثروبولوجيا الثقافية** .

**ومصطلح** «علم الانسان أو الأنثروبولوجيا» يعنى ذلك العلم الذى يعالج الانسان من حيث هو كائن اجتماعى ، وبتعبير آخر هو العلم الذى يعنى بدراسة الانسان ودراسة أعماله ، ويشمل موضوع بحثه جميع ظواهر الحياة الاجتماعية من غير تحديد لزمان ومكان .

**ويدين** «علم الانسان بنشأته الى فضول الشعوب المبكرة نحو جيرانها . هذا الفضول الذى يظهر فى رسم العبيد الأجانب والأسرى والزوار على جدران المقابر فى مصر القديمة .

وقد بدأ الاغريق بشغفهم بالتصنيف فى تنظيم هذا الفضول العشوائى ، وذلك بمحاولة تبويب أجناس النوع البشرى .

ومنذ الأزمنة الكلاسيكية حتى اليوم وهذه العملية مستمرة دون انقطاع . وفى السنوات القليلة الماضية يمكن القول بأن علم الانسان قد اكتمل ، وكان نموه سريعا للغاية خلال العقود الأربعة الماضية .

**وقد يكون من المفيد أن** نشير الى مصطلح «**الاثنولوجيا**» الذى يستخدم الآن بشكل مطلق ، بعد أن كان ذائعا جدا منذ نصف قرن كتعبير سابق على تعبير «الانثروبولوجيا» .

**وكان** عالم «الاثنولوجيا» رجلا يجوب الأركان النائية من أقطار الأرض ليسجل «الثقافة المادية» للشعوب الأصلية ، ويحصل على نماذج متحفية من أدواتهم وأسلحتهم . وكان اهتمامه بهذه المجتمعات اهتماما عمليا بمعنى أنه كان يقتصر الى حد كبير على الأشياء المادية . أما عالم «الاثنوجرافيا» فقد كان هو المؤلف الذى يدون فيما بعد فى صيغة أخيرة اكتشافات عالم الاثنولوجيا .

**أما تعبير عالم** «الانثروبولوجيا» الذى يفضل تداوله الآن فانه يدل على اتساع الأفكار والتصورات التى حدثت فى السنوات الأخيرة ، وأدت الى تغير هذا العلم .

ولقد حدث هذا التوسع نتيجة لازدياد أطماع «علم الانسان» فى العلوم الوثيقة الصلة به مما أدى الى اختلاط حدودها العامة .

وعلم الانسان ، مثل كثير من العلوم الحديثة ، لم يتبلور بعد بالرغم من اتساع آفاقه .




# فوزى العنتيل

ونستطيع أن نرى من البحوث المعقدة والمستغلقة فى دراسة « الثقافة » والمؤسسات الاجتماعية أنه قد ذهبت الأيام التى كان فيها « علم الانسان » يحصر اهتمامه فى وضع الرسوم التخطيطية للأجناس الرئيسية ، ويعنى المشتغلون به بجمع الأقواس والسهام والقسين الملون الذى يتخذه الهنود الحمر كأحذية .

كذلك نرى أن « الأنثروبولوجيا » قد أصبحت قابلة للتطبيق العملى الذى لم يكن من الممكن تصوره فى القرن التاسع عشر .

وقد أصبح الآن لزاما بالنسبة لعالم الانثروبولوجيا الحديث أن يكون متعدد الاهتمامات ، فهو مطالب بأن يمد نظرته ويتأمل أنواع النشاط الانسانى خلال الأزمنة الطويلة . كما ينبغى أن تكون له كذلك نظرة مباشرة وعملية فى ميدان العمل ، فهو يجمع بين العالم النظرى الذى يتدبر الأسباب الخفية التى تحرك المجتمع. وبين الراصد العملى الذى يتقصى حياة المجتمع اليومية فى تفاصيلها الدقيقة .

وهذا الموضوع الذى نقدمه للقارىء فى ايجاز هو خلاصة مركزة تمس أهم الخطوط الرئيسية فى مجال « الأنثروبولوجيا الثقافية » والتى عنى برسمها واحد من علماء الانثروبولوجيا المحدثين وهو الاستاذ « ما نشيب هوايت Manchip White » فى دراسته الوجيزة المتأنية **للأنثروبولوجيا بفروعها الأربعة « الطبيعية » والثقافية ، والاجتماعية ، والتطبيقية »** ، والتى قصد بها أن يقدم للقارىء غير المتخصص تعريفا بالأعمال التى ينهض بها عالم الأنثروبولوجيا فى مجالات متعددة من البحث .

## « الثقافة الشعبية ومقوماتها »

اذا كان الانثروبولوجيا الطبيعية هى دراسة الجسم البشرى من جميع نواحيه البيولوجية والفسيولوجية ، أو بتعبير آخر دراسة **« ماعليه الناس»** فان علم الانسان الثقافى «الانثروبولوجيا الثقافية » هى **دراسة ما يقوم الناس بصنعه .** ان ما يصنعه الانسان يسمى « ثقافة »باستخدام الكلمة فى أوسع معانيها ، وليس بالمعنى الخاص للتربية الأدبية أو الفنية .

**و « ثقافة » شعب من الشعوب تشمل :** البناء الكامل من الأفكار والمعتقدات والأخلاق والقوانين واللغة ، كما تشمل أيضا جميع الأدوات والأسلحة والآلات وغيرها من المخترعات التى

يســـتخدمها الناس لكى يتلاءموا مع حياتهم على هذا الكوكب .

وهذه « الثقافة » التى يتلقاها الناس عن آبائهم قد عرفها « لوى Lowie » بأنها التراث الاجتماعى .

ولسوف نهتم فى تناولنا لعناصر الثقافة بصفة رئيسية بأكثر المظاهر عملية ، وعلى سبيل المثال سوف نهتم بالأســاليب التى يتوخاها النــاس للمحافظة على أنفسهم فى الأجواء المختلفة ، وكيف يضمنون الحصــــول على طعامهم ، وكيف يتجر بعضهم مع بعض ، ويتبادلون المواد والأفكار .

وذلك لأن هذه الأنواع من النشاط العملى يمكن أن تندرج ـ بحق ـ تحت العنوان العام : الأنثروبولوجيا الثقافية » ، فى حين اننا سوف نستخدم مصطلحاً آخر هو مصطلح «الأنثروبولوجيا الاجتماعية » عندما نعرض لعناصر الثقافة الأكثر غموضا وهى : الدين ، والممارسات الجنسية ، والعلاقات الأسرية .

ان مجموعات البشر من سكان العالم اينما وجـدت تصــادف نفس الحاجات والدوافع الأساسية ، فلا بد لها من أن تأكل وتكتسى وتتزين ، ولا بد لها كذلك من أن تنشىء المأوى الملائم ، وتنمى نسلها ، وتحمى نساءها وأطفالها الصغار . ولا بد لها كذلك أن تبتدع نوعا من الدين يهبها الراحة والثقة . انها تمتلك في الواقع ما يسمى « بالوحدة النفسية » .

والبرهان على أن الانسان **حيوان ثقافى** يكمن فى حقيقة أن الانسان مهما يكن مناخه وبيئته فانه قد استطاع التكيف مع هذا المناخ وهذه البيئة . ولا ينبغى ذلك أن هناك أجزاء قليلة جدا من الكرة الأرضية لم يســـتطع الانســـان أن يستقر فيها ويعول نفسه .

وقد نجحت بعض الجماعات فى التكيف مع بيئتها بدرجة اكثر من غيرها ، ولكن لما كانت عقوبة الفشل فى هذا الصدد هى الموت ، فان البشر فى كل مكان قد كدوا بدرجة كبيرة أو صغيرة .

**( تحديات البيئة وتأثيرها ) :**

واذا كان كل جزء من الكرة الأرضية يقدم تحديا خاصا للانسان فى بداية الأمر ، حتى يتم استخدام أدوات الثقافة الذهنية والمادية ، فان جميع الأجزاء على أية حال تمد الوجود الانسانى بالمواد الخام الأساسية .

ولا ينبغى أن نتوقع ـ بالطبع ـ أن يفيد الاسكيمو أو سكان استراليا الأصليون من أساليب الرعى والفلاحة فى مناطق يكون فيهــا الرعى والفلاحة أمرا مستحيلا . ولكن حتى الاسكيمو الذين يحاصرهم الجليد ، وسكان الصحراوات الرهيبة فى وسط استراليا ، يجاهدون للبقاء أحيــاء وذلك بالاســـتغلال الحــاذق للعطايا الشحيحة التى تمدهم بها الطبيعة .

واعتماد مجموعات السكان على بيئتهم المباشرة القريبة يتضمن أن هذه البيئة لا بد وأن تكون عامل ضبط هام فى مظهر ثقافتهم وفى تطورها .

ولما كان من الممكن البرهنة بصورة معتدلة على تأثير البيئة على الوراثة الجسمية بما يمكن تبينه في الملامح الثانوية مثل حجم الأنف ولون العين وما الى ذلك ، فان البيئة كذلك تلعب دورها فى صياغة الأشكال الخارجية لثقافات كثيرة .

فثقافة « الاسيكمو » على سبيل المثال تعكس بطـريقة غــاية فى التطرف الظروف المناخيــة والايكولوجية التى تزدهر فيها .

فرجل الاسكيمو يعتمد فى أدواته وملابسه على النزر القليل المتــــاح له من الحيوانات ، فهو يتخذ كساءه من جلد الرنة وجلد عجل البحر . ويصنع أقواسه ورءوس سهامه وأطراف حرابه من العظم والعاج ، ويحصل على الضوء والحرارة اللازمة للطهى من أوان مملوءة بالشحم .

ويعتبر الاسكيمو أكثر الناس تحايلا على البيئة فى العالم . فلوح من الخشب الطافى ، وقشرة من الحديد الهش ، وشظية من الحجر ذات خصائص غير عادية تجمع كلها بشغف وتعد للاستعمال الحاذق .

وليس هناك شىء مما يحيط برجل الاسكمو لا يعرفه ، الى حد أنه قد سلم بالواقع فانشأ لنفسه البيت الثلجى الشهير .

**وقد اختــــار أنصــــار (( نظرية البيئة ))** المتطرفون الاسكيمو أكثر من مرة لاثبات صحة دعاواهم . وأفضل تعريف لوجهة نظرهم هى هذه الفقرة الشائعة من كتاب « مونتسكيو » : روح القوانين » والتى اقتبسها جولدنويزر :

« من الواضح أن الأجسام الضخمة والأنسجة الخشنة لأهل الشــــمال أقل قابلية للتمزق من



الأنسجة الرقيقة لسكان الأقطار الدافئة ، وبالتالى فان النفوس هناك أقل حساسية للألم ٠٠٠ » ٠

ولكن لحظة من التأمل تكفى لتوضيح أن هذا القول ليس صحيحا دائما .

وهـذا المثال شبيه التعيمات الأنثروبولوجية الأخرى التى تقتضى بألا نتشدد كثيرا فى مجادلة انصار البيئة .

ان ظروفا بيئية خاصة قد تنتج مواقف معينة نحو الطبيعة والمجتمع ، ولـكنها لا تنتج أيا من خصائص الجنس التى يراعيها الناس ، فهنـاك قلوب مبتهجة فى « ريكجافيك Reykjavik »

وقلوب مكتئبة فى مونت كارلو ٠

وحتى الطابع الثقافى لجماعات الاسكيمو ،الذى يلائم ظاهرة فروض النظرية البيئية ، ينطوى على مخالافات غريبة ٠ فسكان القطب الشمالى بأمريكا يبنون بيوتا ثلجية ، ولـكن جيرانهم فى سيبيريا القطبية والذين يعيشون على خط العرض ذاته ليس لديهم ذوق معمارى مشابه ٠ فعشائر الكورياك ، والتشوكش تصنع خياما من الجلد ذات هيـاكل خشبية ، وبالاضافة الى صعوبة صنع هذه الخيام ، فانها تعوق بشـدة هؤلاء القطبيين الرحل فى تجوالاتهم المنتظمة ٠

ومن ناحية أخرى فان هذه العشائر قد نجحت فى استئناس حيوان الرنة ، بينما الاسكيمو قد عرفوا صيده فقط ٠ أما عشـائر التانجو فى سيبيريا فانهم لم يقتصروا على اسـتئناس هذا الحيوان القوى السريع لكنهم تعلموا ركوبه ٠

وهذان ليسا سوى مثلين من أمثلة كثيرة يمكن اختيارها لتبيان الاختلافات العميقة فى الانمـاط الثقافية لمختلف الجماعات القطبية ٠

والدرس الذى نستخلصه هو : أنه حتى فى الحالات التى تستقر فيها الجماعات البدائيـة فى البيئات الطبيعية المتماثلة فمن المرجح أن شـكل ثقافتهم الخاصة يكون فرديا بدرجة كبيرة ٠

وانه لمن الخطل الكبير أن نحاول التنبؤ بالطابع الأساسى لجماعة من الجمـــاعات على أساس نوع الموقع الذى تشغله ، فقد يكون هنالك قدر معين من التأثير البيئى فى مجال المظاهر الطبيعيـــة للجماعة ، ولكن نظامها الاجتماعى ومعتقداتهـــا الدينية لا تحمل فى الغالب كثيرا من الصلة العميقة الحقيقية بطابعها المكانى الخاص .

وهكذا فان المرء لا يسعه أن يؤكد أن شعبا اتفق أنه يعيش على شواطىء المحيط لديه نزوع حتمى متأصل نحو الملاحة . فكثير من الشعوب التى تعيش بجوار البحر لاتتـأثر به ، بل وقد تبغضه كلية . وبعض هذه الشعوب لم يقم حتى بتصميم السفن للابحار فيه .

ان نداء البحر يغلب أن يكون على الارجح نداء التراث والضرورة الاقتصادية أكثر منه صـوتا هادئا ملحا يستحث شابا للابحار على المياه .

ومرة أخرى ، فليس كل انسـان يعيش فى الريف مزارعا أو شغوفا بمفاتن المناظر الطبيعية.

**الثقافة ونسيجها المعقد :**

ان النقطة الجوهرية التى يجب ادراكها عنـد الشروع فى أية مناقشة حول الثقافة الانسانية هى أن الثقافة شىء ذهنى ، نتاج عقول الناس .

اننا نميل الى تقبل المطارق والازاميل المتواضعة التى قدت أساسات مجتمعنا على أنهـا أدوات جامدة ، وننظر اليها باعتبارها كتلا من الحجر أو فروعا من الاشجار ، لكنها فى الحقيقـة أدوات تحورت بمهارة واستغرقت آلافا كثيرة من السنين لتتطور .

وما يزال الجنس البشرى يعتمـد فى وجوده غالبا على تعديل الادوات المصـنوعة من الخشب والحجر .

ان عقل الانسان هو الذى ابتدع هذه المعدات التى تمكنه وهو المخلوق الضعيف من البقاء فى عالم عدائى الى حد كبير .

وقد حرى تعريف الانسان حقا بأنه حيـوان يصنع الأدوات ، حيوان مثقف باستخدام الكلمة بمعنى واسع .

والسؤال الآن هو : كيف تكتسب الثقافة ؟ . كيف يخترع الانسان صنوف المعدات الذهنيـة والمادية التى يحتاج اليها ؟

كيف يشرع فى عملية اقتراضها وتكييفها وفق لحاجاته الخاصة ؟

ولسوف يتضح على الفور أن نسيج الثقـافة لدى كل جماعة انسانية والذى يهبها شخصيتها الخاصة الفريدة الموحدة ـ هو نسيج لا نهـاية لتنوعه وتعقيده ، ويمكن أن يصل عدد الخيـوط المفردة التى صنع منها هذا النسـيج الى عشرات الالوف .

وليس هناك أدنى احتمـال فى أن تخترع جماعة لنفسها كل خيط مفرد من هذه الخيوط .

وعلى أية حال اذ توفرت خيوط أساسية معينة فى اللحمه والسدى فان عملية الاتقـان تصبح عملية أتوماتيكية .

وعلى سبيل المثال اذا ما وجدت موضـوعات دينية رئيسية معينة فان بناء الصرح الدينى الكلى هو مسألة وقت فحسب .

ومع ذلك ، فمن أين تأتى هذه الموضـوعات الاساسية فى المقام الاول ؟ هل تخترعها الجماعة ؟ أم تقوم باقتراضها ؟

والجواب السديد هو أن الجماعة قد تفعل كلا الشيئين .

فالجماعات البدائية تميل لأن تكون لديها فكرة محددة عن شخصيتها الخاصة والتى يزيد من حدتها أنها تعيش فى حالة عزلة نسبية . وعلى هذا فان الافكار والمواد التى تقوم باقتراضها خلال الاتصال بجيرانها تتعرض للمعالجة والتطوير فى موطنها الجديد بأسلوب جديد وغير مألوف فى الغالب .

ولابد لكل جمـاعة ، فى مرحلة من مراحل تاريخها ، ان تتأثر بصورة قوية بأحداث العالم الخارجى الكبير .

أما المؤثرات الرئيسية التى تحدد نمط الثقافة فهى بالطبع المؤثرات الواضحة التى تدين بنشأتها للسياسة بصفة عامة .

وتشمل هذه المؤثرات : الحرب ، والثـورة ، والحركات الدينية ، وتغير الحكومات ، والاحتلال والهجرة .

والتغيرات العنيفة التى تسببهـا مثل هذه الاحداث يمكن أن تنحرف بشخصية الشـعب الثقافية ، ويمكن أن تعيد صياغتها من جديد .

ويجب أن يوضع فى الاعتبار أيضا دور الفـرد المتفوق والبارز .

## الانتشار

ان الاسلوب الرئيسى الذى تسرى به مثل هذه الافكار الثقافية بين الجماعات البدائية ، وبعبارة أخرى ذلك العنصر الهام فى ميكانيكية بناء الثقافة هو الذى نسميه : الانتشار ٠

والمقصود هنا هو انتشار مواد أو ممارسات أو أفكار بعينها من مجتمع الى مجتمع آخر ، سواء كان ذلك عن طريق التجارة أو عن طريق المخالطة المنتظمة أو العارضة ٠

وقد نستطيع من الناحية النظرية أن نقرر أن هذه المواد أو الممارسات أو الافكار قد انبثقت من أماكن محددة نستطيع أن نردها اليها ٠ غير أنه - غالبا - يصعب عمليا تحديد نقطة النشوء ، أو حتى تحديد الثقافة الأصليه وذلك بسبب تشابك خيوط الثقافة الانسانية الى أقصى حد ٠




وعلى أية حال فان عالم الانثرويولوجيا بدون أن يدعى أن قبيلة «أ» هى صاحبة احدى السمات أو الخصائص الثقافية أو صاحبة مجموعة مركبة من السمات ٠ فانه سوف يلاحظ أن هذه السمة أو مجموعة السمات المركبة تشارك فيها أيضا قبيلة «ب» ، وقبيلة «ج» ٠

فاذا واتاه الحظ فانه سوف يجد دليلا تاريخيا يبين أن هذه السمة أو المجموعة المركبة من السمات كانت فى أول الامر ملكا لقبيلة «أ» ثم انتشرت منها عن طريق قبيلة «ب» الى قبيلة «ج» ٠ ولكن فى معظم الحالات لن يواتيه مثل هذا الحظ ٠

وينبغى أن نذكر نقطة هامة وهى أن « **السمه** الثقافية » ليست فى حاجة لأن تنتقل بين القبائل بالطريقة البسيطة التى ذكرناها ٠

وليس من الضرورى أن تنتشر « السمات الثقافية » بين مجموعات السكان التى يتاخم بعضها بعضا ، لأنها تقوم بقفزات غريبة لايمكن تعليلها فى الغالب ٠

وعندما يتضح أن احدى السمات قد انتشرت انتشارا واسعا فى مناطق متباعدة بعضها عن بعض ، فان عالم الانثروبولوجيا يعتبر أن هذه السمة عرضة للانتشار المتقطع ٠

وقد يكون عدم تمثل احدى السمات فى ثقافه ما مرتبطا بأسباب كثيرة ٠ ذلك لأنه أيا ما تكون جاذبية احدىَ الادوات من وجهة النظر النفعية وأيا ما يكون سحر احدى الافكار الفلسفية ،فانها لا يمكن أن تمثل فى كيان ثقافة أجنبية الا تحت ظروف ملائمة ٠

فاذا كان ادخالها الى هذه الثقافة سوف يؤدى الى التصادم الخطير بالممارسات أو النظم الموجودة مما يحتم اعادة التنظيم الاجتماعى بشكل فعال فان تبنيها فى هذه الحالة يلقى مقاومة عنيفة ٠

وهنالك سبب آخر يؤدى الى عدم تحقق تبنى سمات معينة وهو أنها قد لا تكون ذات نفع للجماعة ٠

فقد تعيش قبيلتان متلاصقتين فى ود ، ولكن اذا كانت احداهما تشتغل بالصيد ، والاخرى تشتغل بالزراعة فليست هناك فائدة فى أن تقدم الثانية للأولى معزقة أو منجلا ٠ بينما نجد فى الوقت نفسه أن سمة تافهة مثل رقصة ترفيهية أو أسلوبا طريفا لتصفيف الشعر قد يجتذب مخيلات القناصين فيقومون باقتراضها ٠

ويبدو أنه لا خطر من القول بأن السمات التى تنتشر فى سرعة أكثر هى « السمات » الطليقة التى يمكن التقاطها بسهولة . وتستطيع أن تتسلل فى نسيج الثقافة الرئيسى ·

وحين يستخلص أعضاء احدى الجماعات لأنفسهم من القواعد ويبتكرون من المعدات التى تمكنهم من الثبات فى الصراع من أجل البقاءفانهم ينفرون بالطبع من العبث بها ، بل وينفرون حتى من الارتجال أو التجربة · انهم يتمسكون بشدة بقولين مأثورين هما : « الشيطان الذى تعرفه أفضل من الشيطان الذى لاتعرفه » ، « وان ماكان خيرا بالنسبة لأبى فهو خير بالنسبة لى » ·

وعند هذه النقطة يجب أن تذكر أن « السمة تجتاز أغرب سلسلة من التحولات أثناء أسفارها، وأينما تستقر فانها تكتسب توافقا جديدا وغير متوقع ·

**« تجانس الثقافة » :**

وتمشيا مع الطبيعة المتجانسة للثقافة فانازالة سمة أو خيط واحد من احدى الثقافات قد يحل النسيج كله ·

ويكفى أن نفكر فى التأثيرات التى لا حصر لها على حياتنا الخاصة لو أننا منعنا أو حظر علينا القيام بعمل بسيط أو قليل الاهمية مثل انتعال الاحذية أو ركوب « الاتوبيس » ، أو استعمال الصابون ·

ولقد كانت قيادة السيارة يوما ما تسلية طائشة بمعنى أنها كانت اضافة اجتماعية ،ولكنها الآن تحتل مكانها فى مركز نشاطنا اليومى ·

وبالنسبة لنا فقد نستطيع أن نعيش علىنحو ما فى مثل هذه الحالات · ولكننا نستطيع تقدير قسوة اللطمة التى يمكن أن تصدم مجتمعا بدائيا مضطرب التوازن اذا ما نضب لديه مورد ضئيل ـ لكنه حيوى ـ من موارد الطعام أو المواد ·

ان جميع الثقافات الانسانية تتكامل بدرجة وثيقة ، وواجب عالم الأنثروبولوجيا أن يقوم بدراستها ليحدد شخصيتها المتفردة ·

## « الاختراع والظروف المؤدية اليه والمعوقة له »

قضية الاختراع فى تطبيقها على المجتمعات البدائية موضوع يجب معالجته بحذر شديد ·

ان أفراد المجتمعات الحديثة المتطورة معتادون على فكرة الاختراع ، ويبدو أنه يكاد يكون أحد شروط الحياة الحضرية أن نبتكر اختراعات جديده فى فترات متوالية ، ومن أجل الحاجة فاننا ندخل فى مصطلح « اختراع » انطلاق عميق جديدا مثل اختراع«البنسلين » الذى اذا ما التزمنا الدقة فى التعبير فاننا نجد أنه ليس **اختراعا** ولكنه « **اكتشاف** » ·

والحقيقة أن العلم الحديث مهيأ على نحو يدعو للاعجاب لأن يقوم بالاكتشافات ويطورها حتى يعثر باكتشافات جديدة ·

ان اسمى ما أنجزه منهجنا العلمى هو مقدرته على معالجة المشاكل بمساعدة الفكر المنطقى والمتسلسل · فالمشكلة تدخل الى البؤرة بوضوح يستحيل تماما على الانسان البدائى ، ثم تتعرض لطائفة من التجارب المنهجية ·

ويستطيع العالم فى المعمل أن يسأل نفسه أسئلة نظرية عن تركيب المادة وسلوكها ، وذلك كله خارج مجال العقل البدائى غير المدرب ·

واذا كان فى قدرة العالم أن يمد خياله بعيدا ، ويضيع الفروض التى يشرع فى اختبارها بعد ذلك ، فان البدائى يستطيع فقط التفكير فيما يحيط به وما يملكه فى حدود جامدة تماما · وبالتالى فهو لا يستطيع أن يربط بين السبب والنتيجة بالدقة الرياضية المعتادة لدينا · وبسبب أنه غير مدرب على الملاحظة المنظمة فان من الصعب عليه حتى أن يدرك مبدأ أن المسببات المماثلةتنتج نتائج مماثلة ·

ان حركة الاختراع بالنسبة للبدائى بطيئة بدرجة مؤلمة ، وكثيرا ما يعجز عن ادراك دلالة الاختراع حتى بعد حدوثه ·

وهكذا فان العجلة قد تم اكتشافها فى أمريكا قبل مجيىء « كولومبس » ، ولكنها لم تستخدم الا فى منطقة صغيرة فى شكل اضافة فى لعب الاطفال ·

وينبغى أنتكون الجماعة فىالمرحلة التىتستطيع معها تقدير الاختراع قبل امكان الانتفاع بهذا الاختراع ·

ولم يكن من المفيد جدا بالنسبة لليوناردو أن يحلم بالآلات الطائرة فى عصر لم يكن معدا على الاطلاق لتقديرها أو بنائها ·

ولكن عندما تتوطد العادة العلمية العقلية فى التفكير فان احتمالات الطيران يمكناستكشافها بصورة منظمة والوصول بها الى الغاية منها سريعا ·

وما ان وجد العلم الحديث نفسه فى تقــــدم حتى ابتكر الاساليب لنشر مفهوماته الخاصـــــة مثل الطباعة الرخيصة ، ووسائل الاتصـــــال السريعة .

**( الاختراع المتزامن ) :**

وفى القرن التاسع عشر كان المناخ الفكـرى مشبعا بروح العلم الى درجة أن الظروف كانت موافقة لهذه الظاهرة الفريدة ، ظاهرة « الاختراع المتزامن » وهكذا وجدنا أن « داجير » و «تالبوت» قد أعلن كل منهما مستقلا عن الآخر اكتشـاف « الفوتوغرافيا » فى سنة ١٨٣٩ م ، كما أعـلن « دارون » و «ولاس » اكتشاف نظرية «الانتخاب الطبيعى » فى سنة ١٨٥٨ ، و « بل » و «جراى» اكتشاف « التليفون » فى سنة ١٨٧٦ .

وفى المجتمعات البدائية المبكرة قبل أن يعرف الانسان أن يوجه أبحاثه بطريقة تنبؤية واقصادية ومثمرة فان الاختراعات كانت قليلة .

ويعتقد بعض علماء الانثروبولوجيا والآثار أن أكثر الاختراعات أهمية ، وهى : **النار ، والفخار** والتعدين ، والزراعة ـ قد تمت جميعهـــا مرة واحدة فحسب ، ثم انشرت بعد ذلك من المركز الاصلى لاكتشافها .

ولا شك فى أن هذه النظرية بالغة التطرف ، فالنار ـ الحرارة البرومثية ـ التى يمكن حملهـــا فى الجيب ، قد حصلتها مجتمعات مختلفة بطرق مختلفة بواسطة الصوان والزناد ومحراث النار وغير ذلك . ومثل هذا التنوع فى الاساليب يوحى بتنوع فى الاختراعات .

وينبغى أن تشير أيضا الى حقيقة أن استخدام النار معاصر لظهور الانسان نفسه . وانه عـلى ذلك يبدو مثيرا للدهشة أنها قد اكتشـفت فى مناسبتين على الاقل ، وعلى الارجح فى مناسـبات عديدة فى العالم القديم والجديد .

فقبل الميلاد بنحو ثلاثة آلاف سنة بدأ الخزافون فى العالم القديم فى استخدام الدولاب فى صناعة الخزف ، وهو تهذيب لم يصل الى الدنيا الجديدة الا بعد الاحتلال الاسبانى .

وشبيه بذلك التعدين الذى يرجع تاريخـــه الى أربعة آلاف سنة قبل الميلاد فى مصر ، بينمـــا لا يمكن اثباته فى « بيرو » الا بعد ذلك بمـــا يزيد عن خمسة آلاف سنة .

**وفيما يتعلق بالزراعة** ، فانه يبدو على الأرجح أنه كانت هناك ثلاثة مراكز رئيسية لنشأتها وهى:



جنوب شرق آسيا ، وجنوب غربها ، والدنيا الجديدة. وكانت أساليب الزراعة مختلفة في نمطها في كل منها .

وتشمل زراعة الدنيا الجديدة النباتات المدجنة التي لم تكن معروفة في آسيا : البطاطس والبطاطا والطماطم والتبغ والفاصوليا والذرة .

وحالة الذرة تعتبر حالة تعليمية من وجهة نظر الاختراع ؟ اذ أن عملية الزراعة الأصلية كانت تعتمد على سلسلة من الظروف الشديدة التعقيد مما يجعل من غير المحتمل الا تتكرر مرتين ، ومع ذلك فقد كان هذا النبات ينمو كغذاء محلي ثابت من كندا الى شيلي .

والاستنتاج الوحيد المعقول أن ممارسة زراعة الذرة قد تسربت في جميع أنحاء القارة الأمريكية خلال عملية انتشار تدريجية .

وهنالك أمثلة عديدة للاختراعات المستقلة التي تنشأ في أكثر من مركز مثل اختراع **التصور الرياضي** للصفر بواسطة الهندوس والبابليين وقبائل المايا .

اننا نجد في الغرب الزعم بأن أول **كتاب مطبوع** قد أصدره « جوتنبورغ » حوالى سنة ١٤٥٠ في «ميتز» ، ولكن الحقيقة أن **الصينيين قد استخدموا** حروف الطباعة قبل ذلك بأربعة قرون ، ومن المرجح أن ظهوره في الغرب كان اختراعا مستقلا لاختراع سابق .

ومن ناحية أخرى فان معرفة حروف الطباعة ربما تكون قد وصلت الى الغرب عن طريق عملية انتشار . وقد عرفت في الصين قبل أن تعرف في أوربا بألف عام ، كما عرفت قوالب الطباعة قبل ذلك بستمائة عام .

ويكاد يكون مؤكدا أن كلا من الطباعه وصناعة الورق كان اقتراضا ثقافيا متأتيا من الشرق الأقصى .

**( التطور المتوازي ) : —**

وفيما يتصل بالاختراع المستقل يجب أن نذكر اتجاه الجماعات الانسانية نحو ما يعرف بالتقارب أو التطور المتوازي .

وهذا المصطلح يساعد في تفسير تشابه ملحوظ بين مجتمعين والذي يبدو بشكل طفيف بأنه يرجع الى ارتباط وثيق بينهما ، بينما لا يوجد في الواقع تبادل ثقافي من أي نوع .

وفي بعض الأحيان يكون التشابه وثيقا جدا وخادعا ، ولو أنه مجرد تشابه عرضي .

**أما تفسير التشابه** فهو أن المجتمعات قد ينتظر منها بدرجة معقولة أن تتطور من نواح معينة في نفس الاتجاه العام .

ولن يكون من دواعي الدهشة أنه بسبب الحاجة العامة الى نوع ما من الأوعية فانه لابد أن تعثر على طائفة من المجتمعات — عاجلا أو آجلا على فكرة صنع السلال والآنية .

وشبيه بذلك الحال نجده فيما يتعلق بالنظم ، اذ أنه عندما تتحقق الوحدة النفسية للنوع البشري ، فان الجماعات البدائية لا بد وأن تبدي فزعا عاما من بعض الافعال مثل عملية القتل ، وخلال بذل الجهود لابتكار القوانين لحماية أنفسها من هذه الجريمة ، فان من المتوقع أن بعض هذه الجماعات — على الاقل — ينبغي أن تنتقي أسلوبا نموذجيا لمكافحتها وتوقيع العقوبة على من يقترفها .

ان وجود المركبات الثقافية والتي تطورت بواسطة النمو المتوازي يمكن أن تقود عالم الانثروبولوجيا الغافل الى تفسيرات زائفة ووهمية ، فالتماثل بين أهرامات الدنيا الجديدة والقديمة كان سببه التطور المتوازي في مجال الهندسة المعمارية ، ولم يكن سببه الانتشار الذي يدين به أصحاب نظرية « أبناء الشمس » .

ولكننا في رفضنا لهذه النظرية التي دعا اليها اليوت سميث وتلاميذه ، ينبغي أن تغيب عن نظرنا حقيقة أن الانتشار عبر منطقة واسعة ليس شيئا مستحيلا .

ونستطيع أن نقدم مثالا من أوروبا في عصور ما قبل التاريخ وهو انتشار فكرة المقبرة الصوانية المبنية من كتل ضخمة . فقد انتشرت هذه المقبرة من موطنها الاصلي في شرقي البحر المتوسط بأدواتها الطقوسية ومعتقداتها الدينية — التي لا يمكن استرجاعها الآن — عبر البحر المتوسط الى أسبانيا والبرتغال وفرنسا وايرلندا وبريطانيا وشمال غرب أوربا .

فلقد سيطرت الديانة المغليثية اذا كان لنا أن ندعوها كذلك ، بقوة على خيال الناس . وكانت هناك ثقافة غنية تستخدم المعادن مرتبطة بالعناصر الروحية الغامضة .

وعلى ذلك ففي هذه الحالة كان هناك انتشار ثنائي متزامن انتقلت بواسطته الدوافع المادية والعقلية الى أفراد القبائل البدائية في أوربا .

وفي ختام هذا الموضوع يمكن أن نقول : ان معظم علماء الانثروبولوجيا والآثار في الوقت الحاضر يناصرون في تعقل « الاختراع المستقل » ، ويدافعون في اعتدال عن « الانتشار » .

**فوزي العنتيل**

مصادر التراث الشعبي المصري

# المؤلفات السحرية المنسوبة للبوني

دكتور محمد محمود الجوهري

**هذه السلسلة : -**

ما أحوجنا ونحن في هذه الفترة الهامة من تطور دراسات الفولكلور في بلادنا أن نعود الى المصادر الزاخرة بالمادة الفولكلورية نستقصى منها معالم أساسية لتراثنا الشعبي في الماضي البعيد والقريب وهذا جهد مطلوب من كل واحد منا يود أن يشرع في جمع مادة ميدانية من واقع الشعب الحي . فهذا التراث الذي سيصادفه في صدور الناس ليس منبت الاصل وانما هو نتاج عملية تطور حية استمرت على مدى آلاف السنين . هذه الصور التي يجمعها تطوير أو نسخ لصور قديمة سبقتها وهي بمقارنتها بتلك الصور القديمة مؤشر صادق ومفيد لما سيكون عليه الوضع في المستقبل . ولذلك قلنا ان جمع المادة الشعبية من المدونات بأنواعها ضرورة حيوية لا تلغيها أو تقلل من شأنها عمليات الجمع الميداني من الواقع الحي .

واذا كان الكتاب - سواء المنتمين الى العصور القديمة أو الوسطى أو الحديثة - لم يخصصوا مؤلفات كاملة لتناول التراث الشعبي أو بعض جوانبه ، فقد تناولت آلاف المصادر - مخطوطة ومن مطبوعة - كثيرا من عناصر هذا التراث بشكل عرضي أو لغرض آخر غير غرض الدراسة على أي حال . وهذه المادة بعد تحليلها ومعالجتها المعالجة النقدية المناسبة تصبح ذات قيمة فائقة لدارس التراث الشعبي مهما اختلف المنظور الذي يطل منه على موضوع دراسته .

وكثير من تلك المصادر الهامة مجهول للقارىء المثقف في بلادنا . وهو ان لم يكن مجهولا بالاسم فقيمته بالنسبة للدراسة الفولكلورية مجهولة ولا شك . وحتى لو تم اعداد ببليوجرافيا عربية لمصادر التراث الشعبي فستظل في حاجة الى تقديم مفصل لأمهات هذه الكتب . وليست كل هذه المصادر من طبيعة واحدة: ففيها كتب التاريخ ، والكتب الدينية ، والكتب الشعبية، وكتب الرحلات وغير ذلك . واذا كانت كتب التاريخ تحفل أساسا بسير الملوك ، وبما زخرت به العصور التي تكتب عنها من أحداث سياسية كبرى ، الا أنها تقدم

لنا - عرضا كما قلت - الكثير المفيد عن حياة الانسان العادى وعن كثير من ألوان ثقافة العصر وكذلك الكتب الشعبية، والدينية الشعبية بالذات، فهى من قبيل هذا النوع الذى نعرض له فى مقال اليوم . وأهميته لدارسى المعتقدات الشعبية غنية عن كل ايضاح أو تقديم . ونفس الكلام يصدق على كتب الرحلات التى تزخر بالوصف المفيد لعادات وثقافة شعوب ومجتمعات أو فئات معينة داخل بعض المجتمعات .

ونحن وان كنا لا نطمح - ولا نستطيع - أن نأتى فى هذه السلسلة من المقالات على كل المفيد والهام فى هذا الصدد ، فيكفينا ويحقق الغاية من وجهة نظرنا أن نقدم للقارىء العربى المثقف منهجا جديدا وأداة مفيدة للنظر الى كثير من كتب التراث التى تمثل بالنسبة له عدة أساسية فى دراساته الشعبية .

هناك ملاحظة أخيرة فى هذا الصدد وهى أننى وجدت من غير العملى والمفيد أن أخصص مقالا بأكمله لمعالجة كتاب أو مخطوط واحد ، فآثرت أن أستوعب فى المرة الواحدة انتاج شخصية واحدة بأكمله . ويقدم هذا المقال الأول مؤلفات أشهر شخصية ارتبط اسمها بالسحر الاسلامى المصرى هو : أحمد أبو العباس البونى ولما كنا قد أثبتنا فى صلب المقال أن الكثير من هذا الانتاج ليس من تأليفه الشخصى فعلا ، وانما تجميعات لانتاجه وتأليف على نسقه ، رأينا أن نسمى الأشياء بمسمياتها ولفنون المقال : « المؤلفات السحرية المنسوبة للبونى » .

## مصادر دراسة التراث الشعبى المصرى

### ( ١ )

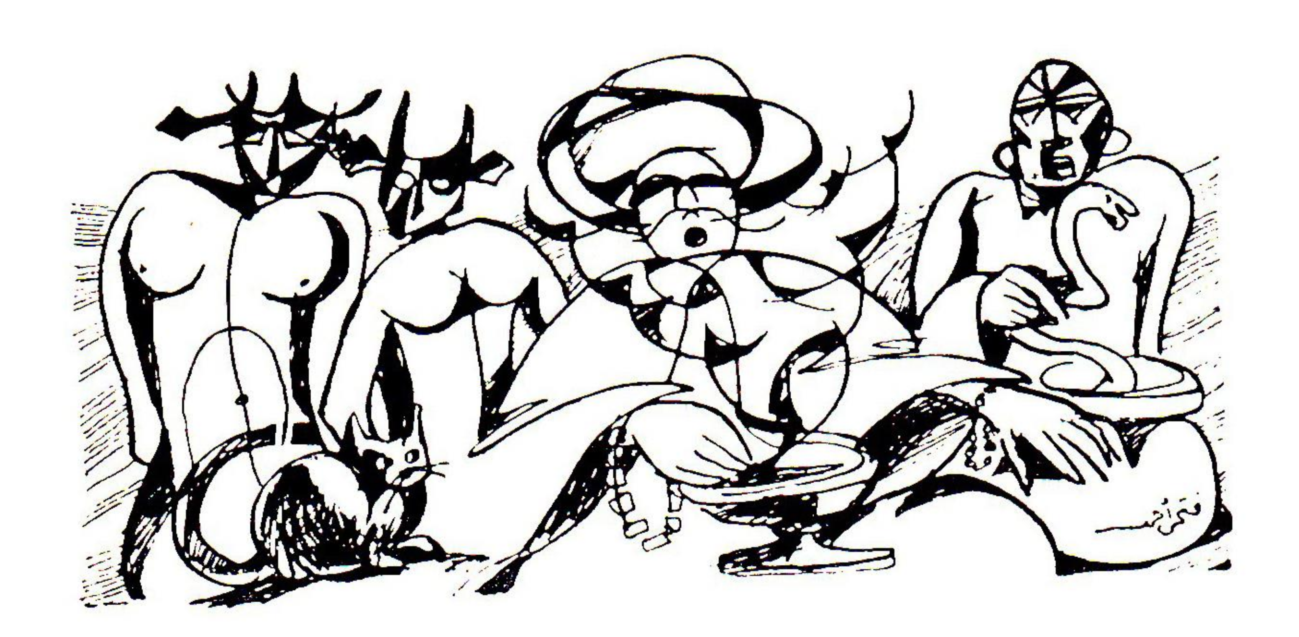
### المؤلفات السحرية المنسوبة للبونى

#### حياة البونى :

مؤلف المجموعة التى نعرض لها اليوم بالدراسة والتحليل هو **محيى الدين أبو العباس أحمد بن على بن يوسف البونى القرشى** . ( راجع ترجمته عند حاجى خليفة فى كشف الظنون ، وعمر رضا كحالة فى تراجم مصنفى الكتب العربية وخير الدين الزركلى فى قاموس الاعلام ) . ويعتبر هذا المؤلف العربى واحدا من أهم من اشتغلوا بالعلوم السحرية على طول تاريخ مصر الاسلامى . ولسنا نعرف تاريخ ميلاده على وجه الدقة واليقين اذ برغم أهميته الكبرى هذه نجده لا يكاد يذكر فى كتب التراجم العربية على ضخامتها وتنوعها . ولعله من اللافت للنظر بوجه خاص أننا لا نسمع عنه عند جلال الدين السيوطى فى كتابه « حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة » .

وربما أمكننا أن نعزو هذا ببساطة الى الحقيقة المعروفة وهى أن تلك الحقبة قد احتشدت بعدد لا يكاد يحصى من الاولياء والنساك والمتصوفة . حيث شهدت تلك الفترة على سبيل المثال لا الحصر عمر بن الفارض ( توفى ٦٣٢ هـ ١٢٣٤ م ) وأبو الحجاج ( توفى ٦٤٢ هـ ١٢٤٤ م ) وأبو الحسن الشاذلى ( توفى ٦٥٦ هـ ١٢٥٨م ) . وأبو السكندرى القبارى ( توفى ٦٦٢ هـ ١٢٦٣م ) والسيد أحمد البدوى توفى ٦٧٥ هـ ١٢٧٦ م ) وأبا العباس المرسى ( توفى ٦٨٦ هـ ١٢٨٧م ) . وربما كان من الاسباب الاخرى لاهمال ذكر صاحبنا البونى فى تلك المؤلفات انتماؤه الشيعى . والدليل على ذلك ورود مؤلفه الرئيس شمس المعارف الكبرى ولطائف العوارف » فى كتاب « الذريعة الى تصانيف الشيعة » ( المجلد الاول ص ٢٢ ، والمجلد الرابع عشر ص ٢٢٦ . ثم ان نظرة فاحصة فى قائمة مشايخه التى أوردها فى ذيل كتابه « شمس المعارف » سوف تؤكد لنا هذا الزعم حيث ينتمى كثير منهم الى رؤوس الشيعة ولما كانت السنة قد عادت وسيطرت على مصر من جديد ، كان من الطبيعى أن نواجه بعد موته تشكيكا فى أستاذيته وتجاهلا لمكانته من جانب مؤلفى التراجم .

الثابت لدينا على أى حال أنه توفى فى القاهرة عام ٦٢٢ هجرية الموافق ١٢٢٥ ميلادية . فعلى هذا التاريخ تجمع كل المصادر التى بين أيدينا دون استثناء . وعلى ذلك يمكن أن نقدر أنه ولد فى النصف الثانى من القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى . وكما تدلنا كنيته « بونى » كانت ولادته فى مدينة « بونه » على الساحل الافريقى الشمالى فى جمهورية الجزائر حاليا . وليست لدينا أى معلومات عن فترة طفولته ولا عما مارس من أعمال فى فجر حياته . وان كنا نستطيع أن نستنتج من عديد من الشواهد المتاحة أنه قد قام - مثل كثيرين من معاصريه - برحلات متعددة فى مختلف أرجاء العالم الاسلامى اذ زار القدس ، ودمشق ، وحلب . كما وصل



الى بعض أجزاء مصر ، وكتب بشىء من التفصيل عن أخميم ( محافظة سوهاج ) • كما يمكننا أن نقدر أنه قد انخرط فى فترة شبابه فى احدى الطرق الصوفية ( مع ملاحظة أن بعض كتب التراجم تلقبه بالمتصوف ) •

ولكنا نعود فنتساءل **لماذا اختير البونى بالذات موضوعا لهذه الدراسة ؟** أكدت المصادر والمراجع المختلفة فى أكثر من مناسبة أنه أكبر وأشهر ساحر اسلامى معروف على الاطلاق ( أنظر مثلا دائرة المعارف الاسلامية ، ودراسات دوتية ، وفينكلر ، وكريس ) ولعل نظرة واحدة الى قائمة المؤلفات العديدة المتنوعة التى تنسب له سوف تؤيد هذا الحكم ولا شك • ونصادف أكمل حصر لهذه المؤلفات المنسوبة اليه عند حاجى خليفة فى « كشف الظنون أسامى الكتب والفنون، وكارل بروكلمان فى « تاريخ الادب العربى » • فينسب اليه كلاهما عددا هائلا من المؤلفات ، وان كانا يختلفان بصدد عدد منها كى توضح لنا المقارنة•

وقد أورد البونى عرضا لطائفة من أسماء مؤلفاته فى سياق بعض الكتب المنسوبة اليه والتى تناولناها بالدراسة ـ مخطوطة ومطبوعة • وتدور هذه المؤلفات حول جميع مجالات السحر وفروعه المعروفه ، وان كانت تكرس قدرا خاصا من الاهتمام لموضوع أسماء الله فاستخدام أسماء الله فى السحر يمثل نواة هذه المؤلفات • تماما كما يمثل نواة السحر الاسلامى على الاطلاق •

فالبونى يتكلم عن أسماء الله فى كل مناسبة مباشرة أو غير مباشرة • سواء فى ذلك أكان يتناول الخصائص السرية للحروف ، أو عمل الاوفاق والاشكال السحرية ، أو خصائص الايام والساعات • • الخ • هذا علاوة على أن طائفة من مؤلفاته تحمل فى عنوانها الكلام عن موضوع أسماء الله •

## مراحل تطور مؤلفات البونى :

ومن المقطوع به أن البونى ليس هو المؤلف الحقيقى لكل ما ينسب اليه من مؤلفات •وبوسعنا على أساس الشواهد المتاحة لنا حاليا أن نتعرف على عدة مراحل تطورية مرت بها المؤلفات المنسوبة للبونى • ويمكن أن نعرض لها بايجاز فيما يلى : ـ

أ ـ أنقى المؤلفات وأقدمها والتى ترجع الى البونى نفسه فعلا • ولعل المؤلف الوحيد الذى يمكن أن ندخله ضمن هذه الفئة دون أى شكوك هو : « اللمعة النورانية » • ( يمكن للقارىء أن يرجع المخطوطة المحفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٢١٥٧٦ ب ، وقارن كذلك : كشف

الظنون لحاجى خليفة ، المجلد الثانى ، ص ١٥٦٦ وتاريخ الادب العربى لبروكلمان ـ الأصل الالمانى ـ المجلد الاول ، ص ٤٩٧ وما بعدها ) ٠ويقول البونى فى مطلعها عن سبب تأليفها أن أحد الاصدقاء سأله عن الأسماء الحسنى هل هى عربية أم أعجمية ٠ ويتكون القسم الأول من المخطوطة من أدعية مقسمة حسب ساعات اليوم ٠ مثلا :الخميس دعاء الساعة الأولى ، دعاء الساعة الثانية ٠٠ حتى الساعة الثانية عشرة ٠ الاحد : دعاء الساعة الاولى حتى الساعة الثانية عشرة وهكذا حتى نهاية الاسبوع ٠ يلى ذلك الكلام عن دعوات كل ثلث من كل يوم من أيام الاسبوع ٠ مثلا : الأحد : دعاء الثلث الأول من اليوم ، دعاء الثلث الثانى ٠٠ وهكذا ، ثم الاثنين : دعاء الثلث الاول وهكذا حتى نهاية أيام الاسبوع ٠ ثم يلى ذلك تعاليم ووصايا عامة حول اختيار الوقت المناسب ، وثبات النفس ، والطهارة أثناء العمل ٠٠ الخ ٠ ثم يقسم الاسماء الحسنى الى الانماط العشرة المعروفة ويورد بعد حصر أسماء كل نمط أوجه استخدام النمط ككل أو كل من أسمائه على حدة ٠ ثم يبدأ البونى بعد هذا فى الكلام بالتفصيل عن اختيار الوقت المناسب للعمل ( السحرى ) ٠ فيعالج باسهاب فضائل بعض الايام والليالى المعينة مثل « ليلة القدر » ٠٠ الخ ٠ ثم يلى هذا الدعوات التى تتلى أول كل شهر عربى ، فهى اذن اثنتا عشرة دعوة ٠ ثم يتناول بعد هذا فوائد بعض آى القرآن ويتكلم بايجاز عن أسرار الحروف والاعداد ،وعمل الاوفاق السحرية حتى نهاية المخطوطة ٠

**وأقدم شاهد لدينا على هذا المؤلف** تلك الاجزاء المقتبسة منه فى نهاية الأرب للنويرى (أنظر نهاية الأرب فى فنون الادب لشهاب الدين النويرى ، المجلد الخامس ، ص ٢٣٨ وما بعدها ) ٠ وتدور تلك الاجزاء المقتبسة حول أسماء الله الحسنى، والاسم الأعظم ٠ويمكن القول بحق ان هذا المؤلف يشتمل على أهم العناصر الاساسية فى السحر الاسلامى ، كما نعرفها عند البونى ٠

ب ـ حدث بعد وفاة البونى بوقت غير بعيد أن دخلت تعاليمه الى ميدان السحر وسيطرت عليه بحيث وجدنا كيف عمد النويرى الى النقل عنه فى صدد حديثه عن أسماء الله وتصنيفها ، وعن الاسم الاعظم ٠ ونحن نعرف طبيعة مؤلف النويرى وكيف أنه كان يعمد الى عرض وتلخيص التراث الفكرى المعروف فى عصره٠ لذلك لا نجانب الصواب اذا قلنا ان تعاليمه لا بد وأن تكون قد احتلت مكانة أثيرة لدى الطرق الصوفية الكبيرة المعروفة آنذاك ٠ ثم حدث بعد حوالى مائة عام أن عمد أحد تلاميذه المباشرين ـ أو غير المباشرين ـ **الى جمع كتاب شمس المعارف الكبرى ليلخص أشهر جوانب تعاليمه وآرائه** ٠ غير أننا نسجل بكل عناية أن هذا المؤلف الذى اشتهر بأنه أهم وأضخم مؤلفات البونى المعروفة لم يرد له ذكر عند النويرى ( توفى ٧٣٣ هـ ـ ١٣٣٢ م ) . وانما عند القلقشندى ( توفى ٨٢١ هـ ـ ١٤١٨م) فى كتابه « صبح الاعشى فى صناعة الانشا . ( المجلد الأول ، ص ٤٧٥ ) ٠

**ونستدل من دراسة الخصائص الاسلوبية لشمس المعارف** على أنه لا يمكن أن يكون بأكمله من تأليف شخص واحد بحال من الأحوال ونرجح أن يكون مؤلف الكتاب الاصلى واحدا من أتباع أبى الحسن الشاذلى ، حيث يقتبس منه وينقل عنه الشيء الكثير ٠ ولما كان البونى نفسه قد عاش قبل الشاذلى ، فلا يعقل أن يكون هو فعلا الذى نقل عنه ثم أن الشاذلى نفسه لم يكتب كثيرا ، بحيث يمكن أن يقتبس منه هذا الشيء الكثير فى تلك المواقف والمناسبات المتباينة وهو لم يترك سوى ثلاث رسائل صغيرة كلمة يمكن لمؤلف شمس المعارف أن ينقل عنها ( قارن الزركلى فى « قاموس الاعلام » ، المجلد الخامس ، ص١٢٠ وبروكلمان فى تاريخ الادب العربى ، المجلد الاول من الملاحق ٢ ص ٨٠٤ ) ولذلك نعتقد **ان جامع شمس المعارف هذا لا بد وأن يكون أحد تلاميذ الشاذلى المباشرين** ، الذى درس على يديه، وسمع منه الكثير ، مما أخذه بعد ذلك فى كتابه٠ فاذا صدق هذا الاعتقاد أمكننا أن نؤرخ تأليف شمس المعارف الكبرى ببداية القرن الثامن الهجرى ( حوالى القرن الرابع عشر الميلادى ) ٠

جـ ـ أما المرحلة الثالثة والاخيرة فتبدأ منذ ذلك التاريخ وتمتد حتى يومنا هذا ،حيث **«تؤلف» اعتمادا على هذين المؤلفين الرئيسيين كتب ورسائل** لا حصر لها ٠ وأصبحت لدينا اليوم قائمة طويلة من الكتب المنسوبة جميعا للبونى ٠ وسنعود فيما بعد الى الاشارة عن الدور الذى لا زالت مؤلفات البونى ( الفعلية والمنسوبة اليه ) تلعبه فى يومنا هذا ٠

## نظرة مفصلة الى كتاب شمس المعارف :

اتفقنا فيما سبق على أنه من المقطوع به أن شمس المعارف لم يؤلف دفعة واحدة ، أو على الاقل في شكله الراهن المعروف لنا . فشمس المعارف الذى عرفه القلقشندى ونقل عنه ليس هو شمس المعارف المتداول والمعروف لنا اليوم . وهناك عدد لا يقع تحت حصر من الشواهد التى تؤكد أن مؤلف الأجزاء الاولى ليس هو صاحب الاجزاء الاخيرة . ونسوق فيما يلي أبرز هذه الشواهد دون حاجة الى حصرها : ـ

١ ـ تتضمن الفصول من الحادى والعشرين الى الثلاثين كثيرا من التعبيرات التى لا نجدها فى الفصول السابقة . فنجد القارىء يخاطب لأول مرة فى الكتاب كله بعبارة : « اعلم يا بنى » ( شمس المعارف ، الجزء الثالث ، ص ٢٧٢ ) .

**٢ ـ من المؤكد أن الفصل الحادى والثلاثين** المعنون : الحروف وخواصها المجلد الثالث من شمس المعارف ، من ص ٢٨٠ الى ص٢٨٩ ) **من تأليف مؤلف آخر . وذلك للاعتبارات التالية:**

أ ـ يطلق مؤلف هذا الفصل على دعوة كل حرف اسم : « أسماء » ، بينما كانت تعرف طوال الفصول السابقة باسم « دعوة » . هذا علاوة على أن التسمية الجديدة تخالف أسس السحر الرسمى كما نعرفها عند البونى وتشذ عن نوع المصطلحات التى يستخدمها .

ب ـ تسمى كثير من الاشياء الواردة فى هذا الفصل بأسماء مختلفة تمام الاختلاف عن تلك التى عرفت بها طوال الفصول السابقة . فالزجاج ـ كما كان يسمى هكذا طوال الفصول السابقة ـ يعرف هنا بالبلور مثلا . وهى تسمية ليست غريبة على مؤلفات البونى فحسب ولكنها غير مألوفة كذلك فى معظم كتب السحر الاخرى التى نعرفها .

**٣ ـ نصادق نفس هذا الحكم على الفصل الثالث والثلاثين من شمس المعارف ، الذى نعتقد للأسباب التالية أنه من وضع مؤلف آخر : ـ**

أ ـ تستخدم الاشعار بكثرة فى هذا الفصل على خلاف المألوف فى الفصول السابقة من الكتاب

ب ـ يستشهد هذا الفصل كثيرا بالشيخ السبتى (المتوفى عام ٧٢١ هـ ـ ١٣٢١ م) باعتباره الحجة الكبرى في علم الزايرجة . فينسب اليه كثيرا مما جاء فى هذا الفصل من آراء وتعاليم . ونذكر هنا ما أوردناه فى بدء حديثنا من أن البونى قد تو فى عام ٦٢٢ هـ الموافق ١٢٢٥ م فلا يعقل أن يكون قد نقل عن الشيخ السبتى شيئا

**٤ ـ من الواضح كذلك أن الفصل التاسع عشر من الكتاب من وضع مؤلف عاش بعد موت البونى دون شك ، وذلك للاعتبارات التالية :**

أ ـ من الراجح أن هذا الفصل قد ألحق بالكتاب بعد وفاة البونى . ومن اللافت للنظر هنا أنه لا يوجد بالكتاب ـ فى أى من طبعاته العديدة ـ فصل برقم عشرين اذ ينتهى الجزء الثانى من الكتاب بهذا الفصل التاسع عشر ، ويبدأ الجزء الثالث بالفصل الحادى والعشرين مباشرة .

ب ـ يشير مؤلف هذا الفصل صراحة فى مواضع عديدة منه الى أن درس على الشيخ السبتى وجلس اليه وحدثه ،وسمع منه ورأى عليه أحداثا معينة .. الخ . بل وأنه شهد موته ، ووصفه وكتب عنه .فاذا لم تكن هذه البيانات موضوعة عمدا للتضليل ، من يكون قد تم تأليف هذا الفصل حوالى منتصف القرن الثامن الهجرى (حوالى القرن الرابع عشر الميلادى ) .

**٥ ـ ترد فى الفصول الرابع والثلاثين حتى الثامن والثلاثين اختلافات بارزة عن الفصول السابقة من حيث الموضوعات التى تتناولها والمصطلحات التى تستخدمها .** فمحور الحديث هنا هو الزايرجة والسيميا مما لا يتفق وتصور البونى لموضوعات السحر الاساسية . ثم لا تظهر هنا واضحة الاسس السحرية « العلمية » التى نعرفها عند البونى . هذا علاوة على طائفة أخرى من الشواهد التى تدعم هذا الرأى ، ونورد بعضا منها فيما يلى : ـ

أ ـ تظهر فى هذه الفصول لأول مرة كلمة « أس » التى لم نصادفها منذ أول الكتاب .

ب ـ يشير مؤلف هذه الاجزاء الى انتقادات أهل القرنين الثامن والتاسع الهجريين ( الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين ) للسحر والمشتغلين به،

والى ضعف شأنهم وهبوط منزلتهم الاجتماعية . ويتضح من مضمون هذه الفقرة أنهـا قد كتبت فى القرن العاشر الميلادى . وسأورد فيمـا يلى نصهـا لما لها من أهمية كدليل على تاريخ تأليف الفصل ولما تلقيه ـ علاوة على هذا ـ من ضوء على مكانة السحرة فى المجتمع وتقييم معاصريهم لهم : ـ « واعلم ان **أهل القرن الثامن** والتاسع وما بعدهما ينكرون العلوم كلها .

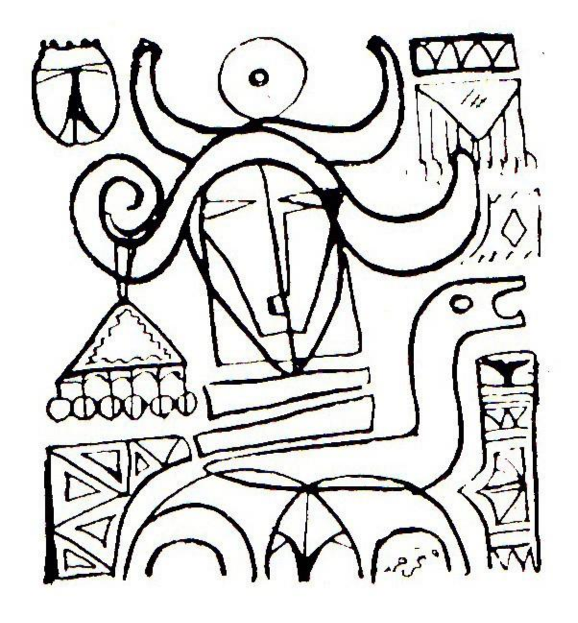
المقصود هناالعلوم السحرية أى السحرويدعون أن أهلها فقدت وأن أحدهم لو طلب من رشده اليها لوجدوا أن الله تعـالى وكل ملائكة العلوم الخفية مثل علم الصنعة الالهية . وعلمالحرفوعلم السيميا وقالوا فقدت أهلهاوهى موضوعة فىالكتب وان العلماء ما وضعوا هذه الكتب عبثا ووضعوا فيها أسرارا خفية . وفضل هذا العلم يظهر بالملازمة على الطاعات وتكرير العمل والتلاوةوأكل الحلال والقطع بالاجابة » . ( شمس المعارف ، الجزء الثالث ص ٣٥٨ . ونلاحظ خصـائص الاسلوب المميز النوع من الكتابات ، وخاصـة الثغرات الكثيرة التى يحفل بها ، ولكنها واضحة من السياق ) .

جـ ـ لأول مرة يطلق فى هذه الفصول اسم « عون » على الملائكة أو الأرواح الخـادمة ( التى يستعين بها الساحر فى أداء عمله ) ، بدلا من المسميات التى ألفناها فى الاجزاء السابقـة من الكتاب مثل : « خادم » و « روحانى » «وملاك» أو « ملك » .

د ـ لأول مرة يطلق هنا على التوراة اسـم « التوراة العتيقة » .

هـ ـ بدلا من الكلام ـ فى الاجزاء السابقة ـ عن الثوم ، نجد المؤلف يطلب هنا صراحة « رأس ثوم » ، وهـو تعبير عامى مصرى حديث ، ليس مألوفا على أى حال فى الكتابات السـحرية القديمة . كما نجد صفة الجمع من اسم لأول مرة « أسامى » وليس « أسماء » كما تعودنا فيمـا سبق وهو فى رأينا تأثير عامى واضح . والملفت هنا أن الميدان كله يتركز حول الاسماء أساسا ، وقد سبق أن ذكرت كلمة « أسماء » عدة آلاف من المرات على طول الكتاب .

و ـ نجد أن أحد أجزاء هذا الفصل ـ وهـو



عبارة عن صفحة واحدة ـ بمثابة مقدمة لفصل عن علم الصفة الالهية . فاذا طالعناه وجدناه مقدمة متكاملة لا بد وأن تكون بقلم مؤلف آخر . ومن الراجح أن هذا الفصل كان يكون فى البداية رسالة مستقلة قائمة بذاتها تم الحاقها بالكتاب. كما هى ـ بمقدمتها ـ فى تاريخ لاحق . وليس هذا الامر بالغريب أو النادر بالنسبة لهذا النوع من المؤلفات . فكل كتاب يظهر ومعه ـ فى الذيل ـ بعض الرسائل الصغيرة لمؤلفين آخرين وتدور حول موضوعات قريبة ( فكتاب شمس المعارف الذى بين أيدينا ملحق به : « رسالة ميزان العدل فى مقاصد أحكام الرمل . ورسالة فواتح الرغائب فى خصوصيات أوقات الكواكب . ورسالة زهر المروج فى دلائل البروج . ورسالة لطائف الاشارة فى خصائص الكواكب السيارة تأليف العلامة الفاضل السيد عبدالقادر الحسينى الأدهمى» ويبلغ حجمها أربعون صفحة ) . وبين يدى طبعتان من الطبعات الكثيرة لشمس المعارف ، ترجع أولاهما الى حوالى عام ١٩٠٠ والثانية الى حوالى ١٩٥٥ . فنجد فى الطبعة الاولى أن هذه الرسائل تحمل ترقيم صفحات مستقل عن الكتاب ، بينما نجدها فى الطبعة الحديثة مدمجة فى ترقيم الكتاب نفسه . وبوسعنا أن نتصور أن مثل هذا الوضع قد تكرر فى الماضى أكثر من مرة بحيث تحولت كثير من الرسائل المستقلة التى كانت ملحقة بالكتاب بهذه الطريقة الى أجزاء منه متكاملة معه تكاملا تاما .

***

لا تحمل ترقيما مسلسلا من الصفحات فحسب بل دخلت كذلك فى ترقيم الفصول .

ز ـ لأول مرة فى هذا الفصل يطلق على أحد الأولياء الصالحين اسم « فيلسوف » من الواصلين

ح ـ لأول مرة يستخدم فى هذا الفصل اسم « سورى » بدلا من التسمية الكلاسيكية «شامى» التى تنتمى الى ذلك العصر فعلا .

ط ـ يحكى مؤلف هذا الفصل حكاية يبدأها بقوله : « قال أحد المغاربة » .. ومن غير المعقول والبونى واحد من المغاربة أن يصوغ العبارة على هذا النحو .

**٦ ـ أما الشواهد التالية فتثبت أن الفصل التاسع والثلاثين من الكتاب قد ألف فى عصر لاحق على البونى : ـ**

أ ـ يتناول هذا الفصل الاسماء الحسنى التسعة والتسعين بنفس الطريقة التى سبق أن عولجت بها فى فصول أخرى .

ب ـ يدلنا أحد المواضع على عمر هذا الفصل على وجه الدقه ، أو على الاقل على وقت تعديله بواسطة مؤلف آخر أدخل عليه تغييرات أساسية ونعتقد أن هذه الفقرة لم تحذف من الطبعات الحديثة ، لأن دلالتها التاريخية لا تتضح الا بعد تأمل وفحص دقيقين . ولذلك لم يفطن اليها الناشر الحديث ويعتبرها اضافة الى الفصل ؟ هذا اذا كانت أصلا اضافة وليست معيارا يدلنا على تاريخ تأليف الفصل . تقول هذه الفقرة : ـ « فائدة لو شدت لها الرحال لم تسمح بها الرجال وقد سمحت بها وبغيرها فى هذا الكتاب وهى أن الله تعالى تسعة وتسعين اسما تتجلى فى كل سنة باسم منها . فعلى هذا يكون للأسماء تسعمائة وتسعون من الهجرة النبوية بتسعمائة وتسعين دورا ( يقصد أن كلا من الاسماء التسعة والتسعين يكون قد ظهر عشر مرات حتى عام ٩٩٠ هـ ) والفاضل من الالف عشرة الى تاريخ سنة اثنان وخمسون سنة ( أى عام ١٠٥٢ هـ ) فتعد من الاسماء الحسنى الى المميت فيكون هو تمام ذلك وتكون سنة ٥٣ القابلة ( أى عام ١٠٥٣ هـ) تتجلى باسمه الحى وهلم جرا ، (شمس المعارف ، الجزء الرابع ص ٥١٠ ) .

٧ ـ كذلك الحال بالنسبة للفصل الاربعين ، **الذى لا يمكن اعتباره من تأليف البونى للأسباب الآتية :**

أ ـ أنه يتناول كالفصل السابق عليه علم الحروف ، مما يؤكد أنه كان فى الاصل رسالة مستقلة ثم الحقت بالكتاب على نحو ما فصلنا القول آنفا .

ب ـ ترد فى هذا الفصل أنواع من البخور لأول مرة فى الكتاب كالعنبر والند .

حـ ـ كما تظهر فى هذا الفصل تعبيرات جديدة وفريدة مثل « شجرة الذنب » ( ويقصد شجرة الكروم ) ( ص ٥٢٧ ) .

### العناصر الصوفية فى فكر البونى وأسلوبه :

أشرنا من قبل الى أن أسلوب المؤلفات المنسوبة للبونى – بغض النظر عن الفصول التى أشرنا اليها وعن الاضافات الحديثة جدا – يتميز بالتجانس والطابع الخاص المتميز . ولعل الاقتباسات القليلة التى أوردناها تعطينا فكرة عنه . وأبرز ما يميز هذا الاسلوب العناصر الصوفية الواضحة التى أثرت ولا شك أكبر تأثير على أفكار البونى ومن تبعه وسار على نهجه من السحرة .

**فيشير البونى الى كثير من المفاهيم والممارسات** الصوفية : « كالرياضة » ، و « الخلوة » ، و « القاصد » ، و « الواصل » و « والسالك » ، و « السائر » ، و « والتجلى » .. الخ . وهو **يعتبر كثيرا من الشروط الصوفية شروطا فى نفس الوقت لممارسة السحر** بالاسماء الالهية مثل : الصوم عن الطعام أو من ألوان معينة منه ، وكذلك الامساك عن النوم فترة معينة .. **الخ . وتدل عناوين بعض مؤلفاته ( أو المنسوبة اليه ) على تأثيرات مباشرة من ميدان التصوف** ( ويمكن للقارىء أن يرجع الى قوائم حصر المؤلفات المنسوبة اليه عند حاجى خليفة فى كشف الظنون وعند كارل بروكلمان فى تاريخ الادب العربى ) فالبونى يميز تمييزا صارما ودقيقا بين عالمين مختلفين عالم علمانى غير طاهر وآخر طاهر مقدس . ولكى ينتقل الانسان من أولهما الى الثانى لا بد له من الوفاء بكثير من الشروط . **هذا الى أننا نلاحظ فى كثير من المواضع أنه لايخاطب القارىء العادى ، وانما المتصوف أساسا .** من هذا مثلا أن يعد القارىء بفضيلة الوصول الى درجة « الابدال » ( وهى درجة صوفية رفيعة) جزاء له على الدعاء باسم معين من أسماء الله .

### العناصر الدينية فى مؤلفاته :

على أن هذه المؤلفات لم تتأثر بالفكر الصوفى فحسب ، انما بالرات الدينى بصفة عامة . وليس فى هذا شىء غريب أو شاذ ، فالعمل كله والكلام عن أسماء الله أساسا ومن الطبيعى أن تمتد اليه تأثيرات من مجال الدين الرسمى . فنقابل فى مواضع كثيرة عديدا من آى القرآن ، والدعوات الشائعة فى الكتب الدينية الرسمية والاكثر من هذا والروايات الخاصة بصحابة الرسول صلى الله عليه وسلم وخلفائه . وكان الهدف من سرد هذه الروايات دائما تأييد وتدعيم فعالية الوصفة السحرية المعروضة .

### الحرص على الغموض والابهام :

ومن قواعد السحر الرسمى عند البونى عرض الافكار والاسرار بأقصى قدر ممكن من الغموض والكلمات الغريبة غير المفهومة . فهو يسعى عامدا الى جعل نفسه غير مفهوم . ولم يكن يعنيه اطلاقا أن يكون للكلمة السحرية معنى جليا واضحا بل ان الكلمة تكون أكثر فعالية وأقوى تأثيرا كلما كانت غريبة الأصل عديمة المعنى ، بحيث أننا نجد كتب السحر الرسمى تفضل استخدام كلمات أعجمية غير مفهومة . ويعبر البونى عن أحد المواضع قائلا : « .. وكذلك ممنتهم فى علم الصفة أعنى الحكمة الالهية فانهم يذكرون فى مصنفاتهم فيها آخر التدبير قبل أوله وأوله فى آخره ويذكرون الحجر بأسماء ليست له ويذكرونه باسمه المطابق له فى غير موضع الاحتياج اليه وينفونه تارة ويثبتونه أخرى ويأمرون بأخذه وينهون عنه وكل ذلك تمويه على الجهال والعوام والحكيم الفيلسوف لا يتوقف عند ذكر شىء من ذلك بل يتأمل فيما فيه الكون . أى الذى يحصل فيه النتيجة التى يرونها ويتأمل ما فيه الفساد أعنى الاشياء المتضادة للكون . وليس غرضنا من هذا الكلام فى هذا المحل الا أنهم يموهون فى جميع كتبهم لغير الحكيم . ومدار ذلك وقصدهم أن لا يطلع على علومهم الا حكيم . فافهموا أغراض الحكماء ومقاصدهم وما يرونه من الرموز » . (منبع أصول الحكمة للبونى ، ص ٩ ) .

لهذا تحتشد الكتب المنسوبة للبونى بعدد لا حصر له من الكلمات الغامضة . وقد ازداد بمرور الزمن الشغف بهذا المنهج أعنى وضع وتركيب كلمات جديدة غير مفهومة . بحيث يزداد عدد هذه الكلمات كلما كان المؤلف أحدث . **وكثيرا ما توصف بعض هذه الكلمات الغامضة المؤلفة بأنها عبرية أو سوريانية . ذلك أن العنصر السحرى – سواء كان الكلمة المنطوقة أو المكتوبة أو الساحر نفسه – يكون أكثر فعالية كلما كان غريبا ومنتميا الى خارج المجتمع .** فيعتقد فى المشرق

العربى أن الساحر القادر البارع يأتى عادة من المغرب ، أو من السودان · ويعتقد فى المغرب العربى أن الساحر المقتدر يأتى عادة من الطرق أو غيره من بلاد المشرق العربى وهكذا · وكم سمعنا من حكايات الاولياء الذين لاقوا التقديس والاجلال فى البلاد التى هاجروا اليها ، بعد الانكار والاهمال فى مواطنهم الاصلية وهكذا · فالمعتقد الشعبى بصفة عامة شغوف بالغريب وغير المحلى لغة كان أو انسانا ·

ومن المهم فى هذا الصدد أيضا أن نعودفنتذكر الحقيقة التى سبق أن أثبتناها من قبل ، وهى أن المؤلفات المنسوبة للبونى ليست من تأليف شخص واحد ···

### أثر عمليات النسخ المتكررة

وقد أدت كثرة المواضع الغامضة غير المفهومة ونسخ هذه المؤلفات على طول هذا الزمن بواسطة نساخ لا يحظون الا بمستوى ثقافى دون المتوسط أدى كل هذا الى الخلط فى كثير من الاسماء سواء كانت أسماء الهية أو أسماء أرواح وفى الصيغ السحرية · بحيث نجدها تحرف أو تطمس طمسا كاملا · وقد عالج العالم الالمانى هانز فينكلر أحد مظاهر هذه المشكلة فى استعراضه للصيغة السحرية العبرية « آهيا شراهيا أدوناى اصباؤوت آل شداى ·· » فى كتابه : «الاختام والأشكال فى السحر الاسلامى » الصادر عام ١٩٣٠ ·

وقد ترتب على انخفاض مستوى ثقافة واضعى المؤلفات المنسوبة للبونى أن حفلت تلك المؤلفات بالعديد من الاخطاء والقصور فى فهم المصطلح الدينى أو التعبير عنه · فها هو البونى يصف كتابه بعبارة لا تجوز الا فى حق القرآن الكريم فقط اذ يقول : « هذا هذا كتاب لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه » ( سورة فصلت الآية ٤٢ ) ·

ويشيع فى مختلف أجزاء الكتاب استخدام كلمات من العامية المصرية · ولو أننا نلاحظ هذه الظاهرة فى نفس الفترة فى بعض المؤلفات فى أنواع أخرى من ميادين التأليف · ويصدق نفس القول على الميل الى السجع وغيره من المحسنات البديعية التى تنتمى الى تراث كتاب ذلك العصر وما تلاه من عصور ·

وصفوت القول ان مؤلفات البونى كانت ، ولا تزال تمثل العدة الأساسية لكل مسلم مشتغل بالسحر داخل حدود البلاد المصرية على أى حال · ثم هى جزء أساس لا غناء عنه لكل مشتغل بتأليف صيغ سحرية · وقد نسخت من هذه المؤلفات — فى القاهرة وغيرها من العواصم العربية — طبعات لا حصر لها · وتتراوح هذه الطبعات بين كتيبات صغيرة ، ومجلدات تضم مئات الصفحات · وهى تحمل أحيانا اسم البونى كمؤلف لها وأحيانا أخرى اسما آخر ، وأحيانا ثالثة لا تحمل اسم أى مؤلف على الاطلاق ومن اليسير أن نحدد الاصل البونى والمواضع المنقولة عنه ·

ويحدث أحيانا أن يغالى الناشرون فى هذا الاتجاه بحيث لا نعود قادرين على تبين الطابع النظرى للبونى · **اذ تنسخ من مؤلفات البونى كتب لا تخدم سوى الاستخدام العملى فقط ·** والمثال النموذجى على هذه الفئة من المنسوخات مخطوطة : « شرح أسماء الله الحسنى » · فهى واحد من تلك الكتب التى يقتنيها الساحر الرسمى العادى ، وينقلون منها أحجبتهم ووصفاتهم · فهى بهذا تمثل قنطرة حقيقية بين ميدانى السحر الرسمى الخالص والسحر الشعبى الخالص ، وان كانت أقرب انتماء الى السحر الرسمى بالمفهوم الذى سبق أن حددناه فى مجال آخر ( انظر : للمؤلف مقال بعنوان: « السحر الرسمى والسحر الشعبى » بالمجلة الاجتماعية القومية ، عدد مايو ١٩٧٠ ) ·

« **محمد الجوهرى** »




دكتور أحمد مرسى

- ٣ -

**عرض الكاتب فى الجزئين الاول والثانى من هذه الدراسة عن ثقافة المجتمع الشعبى الفنى تبدو من خلال المأثورات الشعبية الحية التى يتداولها المجتمع فى المناسبات المختلفة ، فأوضح فى الجزء الأول مدى تأثير الاطار الثقافى للمجتمع الشعبى على أفراده ، وما يضعه من أسس للسلوك العام الذى يدرب أفراده عليه ، وضوابط للعلاقات المختلفة التى تهيىء له أسباب الاستمرار . وأوضح فى الجزء الثانى القيم الاجتماعية ، والنماذج الانسانية والخلقية التى يحتفل بها المجتمع ويؤكدها ــ عن طريق أسلوبه الفنى ــ فى نفوس أفراده . كما تبين نظرة المجتمع الشعبى الواقعية الى الحياة والكون من حوله ، تلك النظرة التى يمكن أن تستشف من ممارسته للحياة وعلاقاتها المتشابكة المتعددة ، وتعبيره عنها . وهو فى هذا الجزء يستكمل دراسته لثقافة المجتمع الشعبى فى اطار المنهج الذى سار عليه فى الجزئين السابقين .**

***

ينتظر المجتمع الشعبى من أفراده أن يكونوا دائما على وفاق مع بعضهم البعض ، متعاونين لما فيه خير الجماعة ، غير متنافسين أو متكالبين على المنافع الشخصية ، فالمجتمع يلقى اهتماما بالغا للتعاون والمشاركة كقاعدة عامة فى الحياة يهتم بها ويحافظ عليها ، ومن يصف الفرد غير المتعاون بأنه أنانى يحب نفسه ، لاينفع أحدا فهو «لاللغيط ولا للبيت ، ولا للسيف ، ولا للضيف» ذلك أن المجتمع يقوم أساسا على التعاون الذى قد يتخذ التعاون شكل المشاركة بين فردين أو عدة افراد ، أو بين الانسان والحيوان .

فالحياة الواقعية قائمة على مثل هذا التعاون ، اذ يشترك الانسان والحيوان فى كل ما يتصل بالزراعة من أمور ، ومن هنا كان للحيوان دوره الهام فى حياة المجتمع مما يظهر فى عديد من الحكايات الشعبية . وربما كان هذا التعاون الحادث بين الانسان والحيوان ، المتحقق فى الواقع ، هو الذى جعل الحكايات الشعبية تنسب لبعض الافراد القدرة على التفاهم مع الحيوانات وفهم لغتها ، والتحدث معها ، وربما كان ذلك امتدادا لعقائد طوطمية قديمة .

وأيا كان الامر فالذى لا شك فيه أن الحيوان عامل مؤثر يظهر تأثيره فى الحكايات الشعبية ، ولا يقتصر تأثير الحيوان على ما يمكن أن يتم من تعاون بينه وبين الانسان فحسب ، بل ينسحب هذا التأثير على جعل البطل فى الحكاية من الممكن أن يخرج من صورته الادمية بطريق السحر ، الى صورة الحيوان . بل ان الامر قد جاوز ذلك أيضا




فى أنه جعل الام والأب أحيانا عندما يعجزان لفترة طويلة عن الانجاب يتمنيان ابنا فى أى صورة ، وتكاد كل حكايات هذا النوع أن تحكى الاستجابة لهذه الرغبة ، وميلاد الابن الذى قد يتخذ شكل حيوان أو شكل انسان ناقص ، وتنسب الحكاية دائما لمثل هذا (المسخ) قدرات غير عادية ليست فى امكان الفرد العادى .

ويوضح تحليل مأثورات المجتمع الشعبية انها قد تناولت موضوعات كثيرة تتصل بالحياة والموت ، وكل ما يقع بينهما ، مما يتفق مع الاطار الثقافى للمجتمع . وجانب المعتقدات الدينية الذى ينعكس على هذه المأثورات أحد الجوانب الهامة التى يبدو فيها تأثير ثقافة المجتمع واضحا جليا . فالمعتقد الدينى واحد من أهم الروابط الاساسية - ان لم يكن أهمها جميعا - التى تربط بين الافراد وتؤكد من انتمائهم الى المجتمع . ويتخذ الشعور الدينى فى المجتمع الشعبى شكلين متميزين ، الاول هو الايمان المطلق بالدين ، ذلك الايمان الذى لا يزعزعه شيء ، انه الايمان بالله سبحانه وتعالى وأنبيائه وبكل الاسس التى تكون فى مجموعها الاديان السماوية . أما الثانى فهو ذلك الشعور العاطفى بالارتباط بقوى روحية كبيرة مؤثرة فى حياة الانسان ، قد تبدو فى شكل ولى من الاولياء ، وقد تبدو فى شكل قوة أو قدرة خارقة ، يعتقد الانسان بوجودها ، ويرغب فى أن يتكامل معها أو يسمو اليها . والفرد فى المجتمع الشعبى يضع المعتقد الدينى فى مكانه اللائق به من نفسه ، ومن عقله ، ذلك أنه بالنسبة اليه وسيلته التى يفسر بها حياته وموته ، ويحكمه فى كثير من علاقاته بالآخرين، الى جانب الوظيفة الاساسية التى تتضح فعلا من خلال المأثورات ، وهى التى يمكن أن تضم ما سبق قوله ذلك أن الانسان عن طريق الدين يمكنه أن يفهم العالم الذى يحيط به ، ويحفل بالكثير من الغموض ، مما يقف الفرد أمامه عاجزا ، ولكن الدين يستطيع أن يعطيه اجابات شافية مقنعة عن كثير مما لا يستطيع فهمه أو تعليله . ولا شك أنه يمكن ملاحظة أن بعض المعتقدات التى توجد فى ثقافة المجتمع الشعبى ، لا تنبع أصلا من الاديان السماوية التى يؤمن بها الناس ، كالعرافة ، والتنبؤ بالغيب ، والسحر . وما الى ذلك ، ولكنها مع ذلك تلقى استجابة عند الناس الذين يولون هذه المعتقدات الثانوية اهتماما كبيرا ، ولذلك فان مأثوراتهم الشعبية حافلة بالكثير منها ، ومن ثم فان تأمل هذه المأثورات ذو فائدة كبيرة فى هذا الشأن . وسوف يشير الباحث الى هذه الجوانب المتعددة للمعتقد الدينى ، بادئا بالمعتقدات الاساسية ، ثم الثانوية بعد ذلك .

ان الاسلوب الشائع - الذى تعارف عليه

المجتمع لحكاية الحدوته ـ كما سبق أن ذكر ـ هو البدء بالدعوة الى توحيد الله ، والصلاة على النبى (عليه الصلاة والسلام) وهو يمثل تقليدا متبعا، لا يحيد عنه أكثر الرواة ، ويقوم بوظيفة هامة سبقت الاشارة اليها ، كما يعكس جانبا من المعتقد الدينى الجمعى ، لقد ذكر أحد الرواة ان « الكلام ما ينفعش الا اذا ابتدى الواحد بالصلاة على النبى ، وختم برضه بالصلاة على النبى » . الكلام مايجيش» . ولذلك فان الرواة حريصون دائما على أن يبدأوا فى كل مرة بالصلاة على النبى ، كما يختمون أيضا بالصلاة على النبى :

**البداية :**

**وأصلى واحب اللى .. يصلى على النبى ..**
**نسينا الهضابى من الـ .. غزاله وجارها..**
**يالولا النبى لم كان .. شمس ولا قمر ..**

**ولا كوكب يضوى .. على الوديان ..**

**الخاتمة :**

ونصلى على النبى ..

فالتصور الشعبى اذا هو أنه لا بد من البدء باسم الله ، ففى قصة « ابراهيم الدسوقى » رضى الله عنه يبدأ المغنى :

**دانا بديت باسم الاله .. الذى خلق النبى الأول**
**أفضل من النور .. وكانت خلقته الاول ..**
**من قبل آدم ونوح .. ظهر النبى الاول ..**
**ياغفلان وحد مولاك .. اللى خلقك ولاينساك.**
**ان بعت لك رزق حداك .. الرزق عند الله منشال ..**

**وقبل ماياكلنا الدود .. نوحد عظمة من لا ينام ..**

**ياغفلان وحد ربك .. والتقى عمر قلبك ..**
**لا يوم بتسعى لرزقك .. الرزق عند الله منشال ..**

ثم يقول :

ياحاضرين صلوا على الزين .. على النبى كحيل العين ..

ويبدأ بعد ذلك فى رواية قصة هذا الولى . انهم يرون ذكر النبى قبل أى كلام ، لان « صلاة النبى مكسبه » كما تقول الاغنية الشعبية ، فالنبى عليه الصلاة والسلام هو شفيع المؤمنين يوم القيامة ، ولذلك فتوجيه الخطاب اليه أسلوب شائع فى الاغانى والمواويل الدينية ، وفى أغانى العمل أيضا . ففى احدى الاغانى الدينية يقول المغنى :

**مدد .. مدد .. مدد يا منى عينى**
**مرادى وقصدى واعتقادى ونيتى**
**مدح رسول الله خير البرية**
**نبى له المرج والحوض واللوا**
**ومسكنه الفردوس أشرف بقعه**
**نبى رأته الشمس حسنا تعجبت**
**وقالت له انت من القبيلة ..**
**قال لها ربى من النور صاغنى .. يامدد ..**
**يا مدد .. يا مدد .. يا مدد**

ويغنى الصيادون أثناء عملهم :

**قائد الجماعة : كل ما يشدوا المحامل ..**
**بقية الصيادين : للنبى قلبى يهيم ..**
**× وقصدنا باب مولانا ..**
**ـ وكريم يارب ماتنسانا ..**
**× لاسعى وأزور النبى ..**
**ـ وارمى حمولى عليه ..**

***

وهكذا ، فان الاتجاه الى الله ، والتشفع بالنبى ، انما يرتبط برباط وثيق ، بالايمان الذى يتعمق وجدان الفرد فى المجتمع الشعبى ، ومن ثم ينعكس دائما على سلوكه ، وأنماط تعبيره ، ذلك أن الدين عنصر أساسى فى الحياة ، لايستطيع الفرد أو المجتمع أن يتصور أنه يمكن العيش بدونه ولذلك فهو دائم التمثل له ، والتعبير عنه .

أما المعتقدات الثانوية وهى التى تكون جزءا هاما أيضا من المعتقد الدينى العام فتدور حول كرامات الاولياء ، وسير حياتهم ، وما تحفل به من الخوارق التى ينسبها المجتمع اليهم ، لتأكيد قدرتهم التى يمتازون بها عن غيرهم من الاحاد العاديين ، والتى جاءتهم من عمق ايمانهم ، وقربهم الى الله سبحانه وتعالى . والمجتمع الشعبى فى مصر يحتفل بالعديد من الاولياء ، وقد سجلنا نموذجين لاثنين من المغنين المحترفين الذين ينتقلون بين القرى فى مصر ، وينتشرون فى مناسبات الموالد ، ويشتهرون بأداء القصص الدينى الغنائى، الاول يحكى عن كرامات « ابراهيم الدسوقى » والآخر عن «السيد البدوى» (رضى الله عنهما) . فالدسوقى فى التصور الشعبى :

**المدد ياسيدى ابراهيم ·· ياللى مافت العيان**
**وياللى مافت المنضام·· اذا عدى على بحر الشام**
**بتنجده بادسوقى قوام ·· لو كان غرقان فى وسط الابحار**

أما ميلاده :

**وليله روحت ع الدار ·· تجرى والعرق تيار**
**تسمع فى بطنها الافكار ·· من قبل ما يظهر ويبان**

**لما كمل تسع شهور ·· جاها النبى فى البيت يزور**

**قاموا حولها بنات الحور ·· وولدوها شيخ الاسلام**

**ولدوها سيدى ابراهيم ·· وفرشوا له الفرش حرير**

**قالو لها يا ام ابراهيم ·· عين الحسود خلجت من نار**

وتمضى القصة ، لتحكى ميلاد هذا الولى ، وكراماته التى بدأت منذ ميلاده ، فقد ولد فى رمضان ، فبدأ حياته بصوم هذا الشهر الكريم ولما يكمل من العمر يومين :

**لما كمل اليومين·· ياحاضرين صلوا على الزين**
**قال أنا أسمى سيدى ابراهيم ·· محبوب النبى وانا لسه صغار**

أما عندما اكتمل له من العمر عشرة أيام :

**ولما كمل عشر أيام ·· لماكمل العشرة ·· قرا الحمد مع البقرة(١)**
**ميه وأربعة وعشرة ·· سيدك ابراهيم حمل القرآن ··**

وتقوم هذه الكرامات التى تنسب الى الاولياء بوظيفة أساسية ، تؤكد من احساس الفرد ، والمجتمع بالولى ، والتفافهما حوله ، فهو بالنسبة اليهما النموذج الذى يجب أن يحتذيه الافراد ، ويسيروا على منواله ، سواء من ناحية الايمان ، أو السلوك ، فالاولياء يصورون دائما فى صور مثالية ، وخاصة من الناحية الخلقية ، ولعل ذلك من تأثير الصورة التى يحتفظ بها وجدان المجتمع للنبى عليه الصلاة والسلام ، فهو الانسان الكامل خلقا وخلقه ، الا أن المجتمع لا يخلط بين النبى وبين الاولياء مطلقا ، ولا يساويهم بأى حال من الاحوال ، ولكنه ينزع الى أن يصور نموذجا من السلوك المثالى ، يختلف بالضرورة فى كل من الحالتين .

والتنبؤ بالغيب معتقد يجد قبولا لدى المجتمعات الشعبية ، وغير الشعبية، ولعل مايشيع من قراءة الكف ، أو الفنجان ، والقدرة على معرفة المستقبل من دلالات خطوط الكف أو الاشكال التى يرسمها ما يتبقى من بن فى الفنجان ، يمكن أن يسهم فى تأكيد هذه الظاهرة ، الا أن القدرة على التنبؤ بالغيب عند المجتمع الشعبى مقصورة على اناس معينين ، لايبلغون درجة الولاية ، ولايهبطون الى مستوى الافراد العاديين · انهم أفراد أوتوا من العلم وصدق الحدس ، ما يمكنهم من معرفة ما يخبئه المستقبل للانسان وتنسب هذه القدرة كثيرا الى اناس كانوا على حافة الموت ، وتمتلىء الحكايات الشعبية بالكثير من الصور التى تؤكد ذلك ، ففى قصة الزير سالم يقول حسان اليمانى وهو يشرف على الموت :

**سنة ١١٠٠ تدوب الرعية ·· ماتلقى جبل تدارى حداه**

**يصح الخلس ولبن الهلف ·· تعمر الاسواق على روس النساء**

**ويبقى الجار يرحل من جار جاره ·· ولمايبقى الاخ يشكى من أخاه**
**وتظهر ناس كبار العصب ·· ياما نقاسى منهم تعب ·· وياويل مصر من صفرا للجاه**

**ويقتل كليب فى وسط الجناين ·· علشان عجوز تاتى فى الحماه**

**ويقتله جساس بن مره ·· بحربه سنها يشلع ضياه**

وفى نص آخر يقول مخاطبا كليب :

**« اصبر عليه ساعة من الزمان ·· علشان أخبر على اللى هايجد فى آخر الازمان**

**فمهل عليه ساعة من الزمان ·· ففتى اليمانى بالعزيمة ·· ويقول له :**

**ياكليب انت هاتقتلنى بسيفك ·· وهايقتلك جساس بسيفه ·· ويفوتك ملقح فى الخلا والحمايد ·· ويظهر بعد موتك الزير سالم شديد البطش قهار العبابد ·· ويظهر بعد موتك الزير سالم بفنى أولاد مرة ، ومايخليش فيهم الاديار ، ولا نفاخ نار ، ويبنى من جماجمهم قصوره عاليين**

•• ويدور سور منروس النساء •• ويظهر جيش فى نجد العريضة عدد السيل واكترم الجراد •• يدوس على الـــزناتى فى أرض تونس •• بزرو المنيه فى البـلاد •• ويظهر منك الجرو هجرس يقتــل جســاس خاله •• أما الزير فتقتله العباد ••»(١)

ولا تقتصر هذه القدرة على التنبؤ بالغيب على القريبين من الموت ، ولكنها تنسحب أيضا على طوائف أخرى من الافراد ، ولعل أشهر من تنسب لهم العقلية الشعبية مثل هذه القــدرة « ضاربى الرمل » أو « الضمارين » ففى نفس حكاية الزير سالم ، يفسر «الرمال» لحسان اليمانى حلمه الذى يلخص الاحداث التى ســتتوالى بعد ذلك ودائما تثبت الحــكاية صدق نبوءة الرمال ، التى قــد لا يصــدقها بطـل الحكاية فى البداية ، يقول الراوى :

**أنا أول ما نبــدى نصلى على النبى •• نبى عربى له كل جمعة عيد**

**قال اليمانى عشت من الاعــوام ١٥٠٠ •• عشت من الاعوام وانا متسلطنين**

**أنا باحسب لان الدهر دام لى•• أتارى الدهر غدراته قريبين ••**

**وبارمال فسر حليمى •• حلوم الليل عليه مرعبين ••**

**حلمت الرعد يدوى فى الجنــاين •• يهردم فى القصورا العاليين**

**حلمت ان مدينة من فوق مدينــة •• ومن فوقيها هوادج سايرين**

**حلمت ان القصر أظــلم عليه •• ولا عندى سعيف ولا معين**

**ويارمال فسر لى حلومى •• حلوم الليل عليه مرعبين**

**قال له يا ملك ادينى أمانك •• أمان الله يخزى الكذابين**

**قال له عليــك الامان ثم الامان •• يارمال تقول •• أمان الله ولا تكون خايفين**



**قال له عمرك راح وزمانك ولى ٠٠ ما بقالك من الزمان الا قليل**

**تلات سنين ياملك القبايل ٠٠ وفى الرابعة هاتموت ياعز الملوك الكاسرين**

**ظهر لك ولد من خلفة ربيعه ٠٠ صغير السن بعيون واسعين**

**ويقتلك ياعز البوادى ٠٠ على فراشك وانت**

ويلفت النظر هنا حقيقة أخرى هامة ، هى وظيفة الحلم فى الحكاية الشعبية ، أو بمعنى أكثر دقة ، وظيفته فى الحياة نفسها ٠ ان الفرد يعتقد فى الحلم اعتقادا كبيرا ومن المألوف أن يسمع الانسان عبارة «اللهم اجعله خير» من السامع الذى يحكى له الحلم ، مما ينبىء عن أهمية ماسيقال ، والتمنى بأن يكون خيرا ، ويتوقع الفرد دائما أن يتحقق الحلم ، خاصة اذا كانت له تجارب سابقة فى هذا الشأن ، فالحلم يكاد يكون هو الآخر أحد الوسائل التى تنبىء الانسان عما سيحدث فى المستقبل ، ولعل ما يلقاه الحلم من احتفال الناس به ، مرجعه الى أنه فى الغالب الاعم انعكاس لتفكير الانسان ، ورغباته وأحلامه ، وأحداث حياته ، التى تبدو فى شكل هذه الصور التى يراها النائم وكأنها تحدث أمامه ، بل انه قد يشارك فيها أحيانا ٠

أما السحر ، فهو أحد الاساليب التى يعتقد المجتمع الشعبى انه يستطيع عن طريقها ، اخضاع القوى الخارقة لرغباته وأمانيه ، أو التخلص بها من موقف متأزم ، لا تجدى فيه شجاعة الفرد ، أو حيلته ، أو الانتقام به من عدو متربص ويختص بالقدرة على السحر أيضا أفراد معينون ، منهم من يستخدمه للاضرار بالناس ، ومنهم من يحقق به خيرهم ، وايا كان موقف هؤلاء السحرة الا أن المجتمع يخافهم ويخشاهم ، ولا يحبهم كما يحب «ضاربى الرمل» ، أو «قارئى الكف» ٠ والحكايات الشعبية أكثر انماط التعبير الشعبى حديثا عن السحر والسحرة ٠ وليس من الضرورى أن يقوم الانسان بسحر غيره ، فيحدث فى كثير من الاحيان أن يحدث السحر بنفسه ، فيغير من هيئته ، وشكله وقد يخرج من صورته الآدمية تماما ، استجابة للموقف الذى يفرض عليه ولا يستطيع الخلاص منه الا بهذه الوسيلة وفى احدى الحكايات الشعبية التى سجلناها تعلم الفتاة التى سجنها المغربى الشاطر حسن كتاب السحر ، حتى يستطيع أن يتخلص من المغربى الذى سجنها ، وأتى به الى ذلك المكان ليحصل من ورائه على كنز ثم يقتله بعدها ، وتوصيه الفتاة بما يجب عليه أن يفعله ، وتحذره من الوقوع فى الخطأ لان ذلك يعرضهما للخطر ، ولكنه يقع فيما حذرته منه ، فيطارده المغربى ومن ثم يسحر نفسه حمامة ولكن المغربى المتمكن من فنون السحر يغير من هيئته بقدرته على السحر ، الى صقر ويطير وراءه مطاردا ، فيتحول الفتى من حمامة الى رمانة ، ويقذف بنفسه الى جماعة من العمال ، ولكن المغربى لا يتركه فيتنكر فى شكل رجل كهل ، ويستعطف العمال أن يعطوه هذه «الرمانة» من أجل طفله الصغير المريض ، ولكنهم لا يعطونها لهم ، ويقدمونها هدية للملك الذى يكافئهم على صنيعهم ، ويذهب المغربى ليستعطف الملك من أجل ولده المريض ، الذى لن يبرأ الا «بهذه الرمانة» ، ويرق قلب الملك للرجل الكهل ، — المغربى — ويعطيه الرمانة ، ولكنه قبل أن يسلمها له ، يوقع الشاطر حسن — المسحور على هيئة الرمانة — نفسه من يد الملك ، ليتناثر حب الرمان ، ويندهش الملك عندما يرى — الرجل الكهل — حبات الرمان المتناثرة يتحول الى دجاجة ، ويبدأ فى التقاط الحب ، ولكن احدى حبات الرمان وهى التى بها روح بطل الحدوته تطير لتستقر تحت وسادة الملك ، وهنا سحر الشاطر حسن نفسه سكينه ، ضرب بها الدجاجة فقتلها ، ومن ثم عاد المغربى الى هيئته الاولى وانتهت قدرته على السحر ، بسبب موته ، وفاز الفتى بالكنز والفتاة ٠

كما يرتبط بالسحر أيضا القدرة على تحقيق الرغبة ، عن طريق الجان أو العفاريت الذين يسخرون لخدمة الانسان ، لانه يمتلك الوسيلة التى يخضعهم بها ، سواء باستخدام «خاتم» أودع به قوة قاهرة لاقبل للجنى بالوقوف أمامها ، أو عدم تلبية رغباتها ٠ أو بالتفوق على الجنى نفسه ، ومن ثم يخضع الجنى للانسان ، كما حدث فى حكاية أبى زيد مع سليط الجان ٠ ومن أشهر الوسائل التى يخضع بها الانسان الجن لخدمته «خاتم سليمان» الذى أصبح الاعتقاد فى قدرته على تسخير الجان أمرا لا يقبل الشك ، بل انه قد أصبح أيضا أسلوبا للتشبيه فى الاغنية الشعبية ، فالشائع أن يشبه «فم الفتاة» بأنه كخاتم سليمان ، والمقصود بهذا التشبيه أن الفم يكمن فيه من السحر ما يكمن فى هذا الخاتم الذى ما أن يلمسه الانسان حتى تجاب كل مطالبه ورغباته ٠

واذا حاولنا أن نتتبع كل المعتقدات الثانوية فاننا لا بد أن نفرد لذلك بحثا منفصلا ، قائما بنفسه ، ذلك أن هذا الامر لا تكفى فيه الاشارة العابرة أو الالمام السريع ، لارتباطه الوثيق بحياة الناس وعلاقاتهم المختلفة فى اطار مجتمعهم . ولكن حسبنا أن نثير بعض جوانب الموضوع ، لعل دارسا آخر أن يهتم به ، ومن ثم يستطيع أن يقدم فيه الكثير ، مما تقصر عنه هذه الدراسة الآن .

ان النظرة الموضوعية التى ينظر بها الفرد فى المجتمع الشعبى الى الحياة .. تنسحب أيضا على نظرته الى الموت . انه يرى أن الموت شىء قاس ، لا يمكنه أن يتحكم فيه ، أو أن يسيطر عليه ، الا أنه يسلم به ، ويرى أنه شىء لا بد منه ، لا يستطيع الهرب أمامه مهما حاول ، أو التخلص من قبضته مهما بذل فى سبيل ذلك من جهد . ويهيىء الاطار الثقافى للمجتمع أن يقبل الفرد حقيقة الموت ، فهى حقيقة بالغة الوضوح ، ومن ثم كانت المشكلة الاساسية التى لا بد من أن تجد لها ثقافة المجتمع حلا ، هى الاسلوب الذى يمكن به جعل الموت مقبولا عند الناس . ولا شك أن الثقافة الدينية لها أثرها الواضح فى هذا الشأن، كما أن العقلية الشعبية الممعنة فى التسليم بالقدر، وعدم الثقة بالدنيا كان لها دورها الذى لا ينكر أيضا ، فالحكايات الشعبية مثلا لا بد من أن تنتهى نهاية سعيدة وأن ينتصر الخير ، ولكنها تتجاوز هذه النهاية السعيدة فى الغالب الاعم الى النهاية الحتمية وهى الموت . والواقع أنه مهما كان الامر ، فالموت رغم كل شىء ، من أصعب الاشياء التى يؤمن بها المجتمع الشعبى ، وينعكس هذا على البكائيات التى تمثل رد الفعل المباشر للحدث ، وهو الموت ، تقول البكائية :

**شبابك اللى أنا عدمته ..**
**لو كنت أقدر كنت حشته ..(١)**
**ياريتك ياموت ماكنت خدته ..**
**ولوعت قلبى من بعده ..**

فالباكية لو استطاعت أن تمنع عنه الموت ، ما ترددت فى ذلك لحظة ، ولكنه الموت الذى لا يرحم متى آن الأوان :

**ياريتنى كنت بدالك يابنى .. ياريتنى كنت بدالك ..**

**وتفضل ياحبة عينى علشان عيالك ..**

**ياريتنى كنت مطرحك ياضنايا .. ياريتنى كنت مطرحك ..**

**وكنت فضلت يانضرى تنور مقعدك ..**

بل انها كانت تتمنى أن ترحل بدلا منه ، رحمة بأطفاله الصغار ، الذين لن يجدوا لهم نصيرا ولا معينا ، ومن أجل بيته الذى كان مضيئا فى حياته :

**دا أنا دموعى بتنزل همايل .. كل ماشوف صحابك ..(٢)**

**تنزل دموعى همايل ..**
**لا حد عاد ينفعك .. ولا يخبط على بابك..**

كما أن البكائية ترسم للمتوفى صورا كثيرة، فقد يتضح فيها تأثير الاطار الثقافى للمجتمع ظاهرا جليا فهذه الصورة التى تشبه الميت بالبرج «برج الحمام» العالى الذى تهدم ، وأصبح خاويا ، لا فائدة منه فتقول :

**ياندامه ياندم .. يابرج عالى وانهدم ..**

**وانهدم هدمه جسيمه .. وانجطع منه العشم ..(٣)**

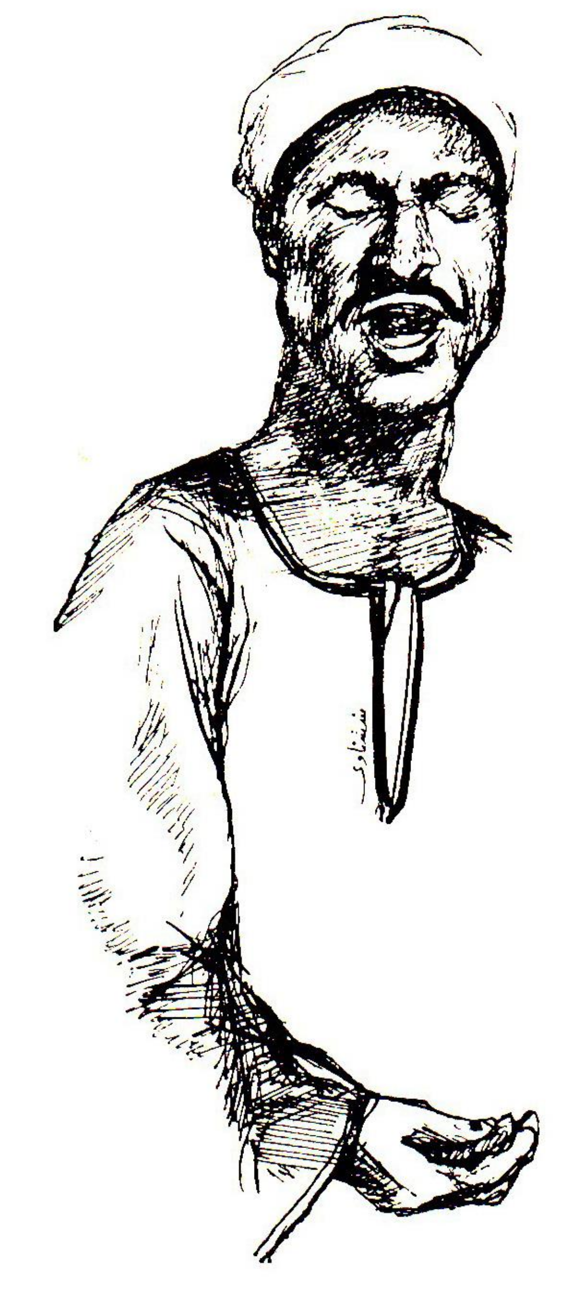
تستعير صورة معروفة فى المجتمع الشعبى فى القرية ، وهى لم تستعرها عبثا ، ولكن لانها ذات دلالة خاصة لا يمكن أن تعادل فى صدقها صورة أخرى لها نفس المعنى . فصورة البرج فن الصور المألوفة فى كل قرانا المصرية عامة ، وهو بناء شامخ يعج بالحياة ، ويموج بمظاهرها المختلفة ، ولكنه فى لحظة واحدة يتهدم ، ويصبح أثرا بعد عين .

واذا كانت البكائيات تمثل الانعكاس الطبيعى للمشاعر التى يستثيرها الموت ، فان كثيرا من أشكال المأثورات الشعبية قد اتخذت من الموت وما يحيط به من مظاهر موضوعا فالمثل الشعبى يقول «باخى وفر مدامعك ، فى الحى ملنفعتنى ، وفى الموت مانا سامعك » وتقول أمثال أخرى «المعزية(١) ماتجرحش خدها «و» بعد سنة وست أشهر ، جت المعددة(٢) تشعر» و « حياة وراها الموت ماى هنية ، لو كان نوار الجريصة جوتها»(٣) «من مات أبوه ملك رشده ، ومن ماتت أمه كتر همه ، ومن مات أخوه انكسر ضهره» فهذه الامثال وغيرها تلخص بعض التجارب التى ترتبط بالموت ، فالمثل الاول يتخذ من البكاء الكاذب على الميت بعد الوفاة موضوعا للسخرية ، ذلك لان

الذى يبكى ويتحسر لم يقم بحق المتــوفى أثناء حياته ، ولم يكن عونا له على الحياة ، وهكذا فانه كان بعيدا عنه أثناء حياته ، وهو بعيد عنه أيضا بعد وفاته لانه لايسمعه· أما المثل الثانى فهو تعبير حاد عن الملاحظة الذكية التى ثقفهــا الفــرد فى المجتمع مما يحيط بالموقف من مظاهر فالمرأة التى تأتى للعزاء فى المتــوفى ، ليست بالطبع كأهله اظهــارا للحزن أو التفجع عليه ، ومن هنا فانها عندما تلطم خديها تلطمهما فى رفق أما من يهمها الامر ، فانهــا تمزق خديهــا دون أن تدرى حزنا وألمــا لفراق فقيدها العزيز عليهــا · وتختلف المواقف التى تعقب المــوت ، باختــلاف درجة القرابة الى الميت فى اطار الاسرة الصغيرة ، فمن مات أبــوه يختلف موقفه عمن ماتت أمه ، وعمن مات أخـوه · فمن مات أبوه ملك أمره ، اذ أنه سوف يواجه الحياة وحده ، أما من ماتت أمه فان همه سوف يزيد ويكثر عن ذى قبل ، ويأتى هذا الشعور معبرا عنه فى مثل آخر يقول «اللى بلا أم حاله يغم» ، فالمجتمع يحتفظ للام بمكان لا يعادله مكان آخر ، ذلك لأنها عنصر تجميع للاسرة، تقوم على رعايتهــا وخـدمة أفرادها ، ولذلك فالمثل الشعبى يضعها أحيانا فى مرتبة تفضــل مرتبة الاب نفسه «الاب يطفش ، والام تعشش» أى أن الاب يفرق أما الام فهى التى تجمع وجدان أبنائها بمــا تتصــف به من حنان وقــدرة على البذل والتضحية · وأما من مات أخوه ، فقد فقد سندا قويا عبر عنه المثل «بانكسر ضهره» ·

هذا عن الامثال الشــعبية ، أما الحزر فانه يهتم بأشياء أخرى غير تلك التى يهتم بها المثل، من علاقات اجتماعية ، وتجارب يمر بها الفرد ، انه يهتم بالمظــاهر المادية التى ترتبط بالموت ، كالقبر مثلا ، «حاجة تشيل ميه وألف ولاتتمليش» والكفن الذى يلف به المتوفى « حاجة لو شفتها ماتلبسهاش ، ولو لبستها ماتشوفهاش» · وعلى ذلك فالمــوت الى جانب ما يحظى به من اهتــمام المجتمع سواء من ناحية السلوك الذى يتخذ شكل العادة المرعبة التى لا يحيد عنهــا الفرد اذ يطلب اليه دائما أن يشارك فى العزاء والتخفيف عن أهل الفقيــد والا لامه المجتمــع وانبه على ذلك تأنيبا شديدا ، أو التعبير الذى يتخــذ شكل البكائية التى يرثى بهــا المتوفى ، فهــو اطار لكثير من الظواهر التى ترتبط بحياة الناس ، وتؤثر على علاقاتهم ببعضهم البعض ·

**د · أحمد مرسى**



# الرقى في الأدب الشعبي المصري

عبد المنعم شميس

حاول كثير من العلماء تفسير ظاهرة الحسد ، ويدل هذا على اعترافهم بوجود هذا المجهول الذى حير الناس ، ولعب بعقولهم .

وآخر ما وصل اليه العلماء فى هذا المجال هو تفسيرهم لهذه الظاهرة بأنها كهربائية مغناطيسية شريرة تسرى من الحاسد الى المحسود عن طريق حاسة النظر أو اللمس أو الشم أو السمع .

وتروى روايات كثيرة عن الحاسدين تحير الألباب ، وتجعل كثيرين يعتقدون أن الحسد حقيقة .

ورغم تقدم الدراسات السيكولوجية فان الدارسين لم يستطيعوا تفسير هذه الظاهرة تفسيرا علميا مؤكدا ، بل ان معظمهم لم يلتفتوا اليها باعتبارها من الخرافات التى لايجوز الوقوف عندها رغم وجود التفسير الذى اجتهد فى تعريف مجهول بمجهول آخر

## الحسد عند المصريين

وقد جرى العرف عند المصريين بتوقى الحسد والحاسدين ، فكان من عاداتهم القديمة وضع تمساح محنط فوق باب البيت حتى تبتعد العين الشريرة عنه، كما كان بعضهم يضع حدوة حصان بدلا من التمساح لسهولة الحصول عليها ، وظلت حدوة الحصان من الاشياء التى تستخدم لمنع الحسد ، تصنع منها حاملات المفاتيح وبعض الادوات المستخدمة فى الزينة لتبعد العين عن صاحب هذه الاشياء .

وكان من عادات الفلاحين فى مصر أن يعلقوا على صدغ الجمل نعلا قديما ، وعلى صدر الفرس ناب ضبع ، وعلى صدر الحمار ناب ذئب ؛ كما كان من عاداتهم أيضا وضع قطعة من الفاسوخ أو الجاوى فى شعور الاطفال ، واستخدموا أيضا الخرز الازرق يعلقونه فى رقاب أطفالهم ابعادا لعين الحسود .

وهناك أشياء كثيرة موصوفة لرفع الحسد ، ومن أشهرها الودع ، وعظام الطيور الجارحة ، والعقود الضخمة المصنوعة من الكهرمان أو الزمرد أو غيرهما من الاحجار والاخشاب ، ولازالت بعض فلاحات مصر يتوارثن هذه العقود ولا يفرطن فيها أبدا باعتبارها من المقدسات عندهن .

## العين أشد الحواس حسدا

وقد أثيرت فكرة الحسد فى التفكير الشعبى المصرى،وأخرجت عبارات شهيرة تجرى على ألسنه الناس مثل قولهم ( العين تفلق الحجر ) و ( عين الحسود فيها عود ) . وتستخدم مثل هذه العبارات فى اتقاء الحسد حين يكتبونها على سيارات النقل والركوب فى ريف مصر بكثرة لافتة .

ويرجع المصريون معظم مايصيبهم من كوارث الى الحسد ، ولا زالت طبقات كثيرة من الشعب ترجع الاصابة بالامراض المستعصية الى الحسد أو مس الشياطين . ولا زال بعض الفلاحين يعتقدون أن الحيوانات النافقة عندهم قد أصيبت بالعين الشريرة .

ومع الاعتقاد بوجود أنواع من الحسد عن طريق اللمس والشم والسمع، فان الشهرة الغالبة هى الحسد بالعين .

## رقوة المحسود

وبسبب العين الحاسدة اتجهت المأثورات الشعبية الى عين الحاسد وأصبحت طقوس الحسد تدور حول البحث عن هذه العين الشريرة. وتبدأ هذه الطقوس باشعال نار تلقى فيها قطع من الشبة والفسوخ أو الجاوى ، ومتى ذابت الشبة على النار أخذت أشكالا متصاعدة تدعى صاحبة الرقوة أنها صورة امرأة أو رجل، ثم تذكر اسمها أو اسمه من بين الأسماء التى تتردد على ألسنة أهل المحسود ، ثم تتناول دبوسا أو ابرة تغرزها فى هذه الصورة قائلة : انها فقأت عين الحسود ، وتكرر هذا العمل سبع مرات .

وتستكمل طقوس الرقوة باحضار قطعة قماش من ملابس الحاسد الذى حددته المرأة صاحبة الرقوة ، فتوضع فى النار ، وتبخر المحسود عن طريق عبوره فوق وعاء الرقوة سبع مرات .

وتنتهى الطقوس بترديد نص شعبى أثناء تحريك المبخرة فوق رأس المحسود سبع مرات ، تردد فيها الشيخة هذه الكلمات

**الأوله بسملله**
**والتانية بسملله**
**والتالته بسملله**
**والرابعه بسملله**
**والخامسة بسملله**
**والسادسه بسملله**
**والسابعة لا حول ولا قوة الا بالله**
**رقيتك واسترقيتك**
**من عينى وعين أمك وأبوك**
**وعين الناس اللى حسدوك**
**رقيتك واسترقيتك**
**زى مارقى محمد ناقته**
**حط لها العليق مادافنته**
**كانت عسير ، صبحت تسير**

وأثناء ترديد هذه الكلمات وتحريك المبخرة فوق رأس المحسود ، تحرك الشيخة يدها أمام عينى المحسود بينما تمسك المبخرة بيدها الاخرى؛ وخلال هذه الطقوس يكون المحسود قد تخدر جسده تماما فيستسلم للنوم . واذا لاحظت الشيخة أنه لا زال يقظا فانها تعيد تبخيره وترديد كلمات الرقوة حتى ينام ، فيحمله أهله الى فراشه ويعتقدون أنه قد تماثل للشفاء ، وأن العين الشريرة قد خرجت من جسده .

وهذا المشهد التمثيلى من بدايته الى نهايته ، وبكل الحركات التى تستخدم أثناء أدائه ، يخلق جوا نفسيا يوحى بالراحة العصبية ، وفى غالب الاحوال يكون المحسود مصابا فى أعصابه ، وبذلك يشعر بالهدوء والراحة عن طريق هذا العلاج النفسى المنظم ، كما يتأثر أيضا برائحة البخور التى تسلمه الى النوم .

## العنصر الدينى فى المأثورة

وهذه الكلمات المأثورة فى رقوة المحسود تعتمد اعتمادا كاملا على العنصر الدينى ، فهى تستخدم الترديد سبع مرات ، وهذا الرقم من الأرقام المقدسة فقد خلق الله العالم فى أيام سبعة ، وهناك «سبع سموات وسبع أرضين» . ولا يكتفى فى الرقوة بالنطق صراحة بالارقام السبعة ، بل تستخدم الطقوس هذا الرقم فى الحركة المسرحية حيث يجب أن تمر المبخرة فوق رأس المحسود سبع مرات . كما ان الراقية تفقأ عين الحاسد سبع مرات أيضا .



ويستغرق النص فى التأثير الدينى استغراقا كاملا ، فيذكر اسم الله سبحانه وتعالى ست مرات ، مختتما فى السابعة ب (لا حول ولا قوة الا بالله) .

وذكر اسم الله - جلت قدرته - يهيىء الجو الروحانى الكامل الموحى براحة النفس ، وهدوء الاعصاب ، والنورانية المشرقة فى الروح ، وهذه كلها كافية لاشاعة الطمأنينة فى نفس المأخوذ ، وفى نفوس أهله .

ولا تلبث الشيخة بعد ذلك أن تبعث الثقة فى نفس المأخوذ بادئة بنفسها فتجعل الحسد من عينها هى ثم من عين أمه وأبيه ، وأخيرا من عيون الذين حسدوه . ويتم ذلك بعد أن تكون قد فقأت عين الحاسد المتوهم سبع مرات .

وأخيرا يكون المثل الذى تضربه الراقية مستندا الى القداسة الدينية أيضا ، فان الرقوة تتم كما رقى النبى صلى الله عليه وسلم ناقته وكانت ترفض الطعام فأكلت ، وكانت غير قادرة على السير فسارت .

ونرى من ذلك أن النص كله يعتمد على التأثير الدينى ، وهو أبلغ تأثيرا فى نفوس الناس ، وهو أقرب الى دواء النفوس المضطربة ، والاعصاب التالفة .

**لماذا .. العين ؟**

ومن الواضح أن رقوة المحسود تعتمد على ابعاد العين الشريرة عنه ، كما أصبح من الواضح أيضا أن الحسد عن طريق الشم واللمس والسمع يعتبر من الامور النادرة . ومن ذلك ما يروى عن رجل كان لا يقترب أنفه من طعام حتى يفسد الطعام ؛ وما يروى عن شيخ كتاب ضرير من أنه كان لا يلمس طفلا حتى يصاب بأذى ، الى غير ذلك من مرويات أصبحت فى حياتنا اليوم من الخرافات .

ولكن لماذا يصر المصريون على أن العين هى الوسيلة الاولى للحسد ؟

يبدو لى أن هذه الفكرة تعود الى معتقدات مصرية قديمة منذ أيام الفراعنة ، فقد اهتموا فيما صنعوا من تماثيل وما رسموا من صور بالعين ، وجعلوا التعبير بها يغلب التعبير بما سواها من حواس ، حتى انهم صوروا العين وحدها فى بعض ما رسموه على المعابد . ثم انتقلت صورة العين الى كتب السحر والطلاسم ، والعين هى المعبر الحقيقى عن نفسية الانسان وانفعالاته. فاذا كان المصريون قد لاحظوا ذلك وصوروه ، ثم اتخذوا من رسم العين وحدها طريقا من طرق السحر ، فان وصول ذلك الينا عن طريق الميراث الحضارى يؤكد لنا أن نص رقوة المحسود رغم ارتباطه بالعنصر الدينى الاسلامى يمتد كذلك الى الفكر المصرى القديم الملىء بطلاسم السحر والسحرة .

**رقوة عاشوراء**

واذا كانت رقوة المحسود ترمى الى انهاء ما يتوهمه العامة من شرور انبعثت من عين الحاسد ، فان رقوة عاشوراء هى نوع آخر من الرقى التى عرفها المصريون .

وكانت مراسم رقوة عاشوراء تبدأ مع بداية شهر المحرم من كل عام ، فيظهر أناس يطوفون الشوارع والطرقات وعلى رءوسهم ألواح مستديرة بها ملح وكزبرة وأشياء أخرى يشكلونها من حوانيت العطارين ، وكانت هذه الطائفة تسمى (الرقواتية) . وقد اندثروا وزالوا بعد التقدم الذى وصلت اليها البلاد ، وانصراف الناس عن الخرافات التى تحكمت فى المجتمع المصرى أجيالا.

**بدعة فاطمية**

ويبدو لى أن ظهور رقوة عاشوراء فى مصر كان من مظاهر الاحتفالات الفاطمية بعد دخول المعز لدين الله واقامة الدولة الفاطمية .

ولا شك فى أن الفاطميين أحدثوا احتفالات عديدة جذبوا بها الشعب الىمذهبهم ، أو اجتذبوه الى دولتهم . كما انهم صنعوا تقاليد لدولتهم لا زالت بعض آثارها باقية الى اليوم مثل عرائس المولد النبوى والحلوى التى تصنع فى مناسبته . ومنها أيضا طعام العاشوراء الذى يصنع فى شهر المحرم أيضا ويتبادله الناس ، وقد كانوا الى عهد قريب يسرفون فى الانفاق عليه . بل ان صنع هذا الطعام كان من تقاليد حكام مصر وملوكها حتى عهد فؤاد بن اسماعيل . وكان قصر عابدين يوزع أطباقها على جيرانه القدماء كل عام استمساكا بهذا التقليد الفاطمى القديم. ثم أبطل هذا التقليد بعد انتشار العمران وازدياد السكان من حول القصر .

كان استهلال شهر المحرم من كل عام بداية يستقبلها الناس بمظاهر منأهمها رقوة عاشوراء، فيظهر الرقواتيه فى أحياء القاهرة وعلى رءوسهم أطباق الخشب الكبار مليئة بالملح والكزبرة وكناسة العطار وكان ( الرقواتى ) يرتدى عادة جلبابا أبيض وله حزام أخضر اشعارا منه بقداسة الموسم ، حيث اعتبر اللون الاخضر تعبيرا عن الانتساب الى البيت النبوى الشريف . كما كان الرقواتية يضعون فوق أطباقهم الخشبية الواسعة مع الملح والكزبرة مسحوقا أخضر أيضا حتى تتم الصورة الشريفة أمام أعين الناس .

ولم يكن اللون الأخضر – فيما أعلم – من طقوس الفاطميين فى شعائرهم ، ولم يستخدموه فى تمييز الاشراف المنتسبين الى بيت رسول الله صلى الله عليه وسلم . بل انه من الثابت تاريخيا أن تمييز الاشراف بهذا اللون الاخضر تم فى عهد المماليك ، حيث اتخذت العمائم الخضر للأشراف تمييزا لهم عن الناس ، ثم استمر هذا التقليد حتى اليوم .

المهم هو أن الرقواتيةكانوا يستخدمون اللون الاخضر فى أحزمتهم ، وفى خليط ملحهم ، حتى يتم عملهم داخل اطار الاحتفال بعاشوراء وهو اليوم العاشر من المحرم ذكرى مقتل الحسين بن على رضى الله عنهما .

**مراسم رقوة عاشوراء**

كانت رقوة عاشوراء تبدأ بوضع الملح والكزبرة على النار داخل البيت الذى يدعو أصحابه الرقواتى للقيام بمراسم الرقوة . وحين تشتد النار ويطق الملح وسطها ويتصاعد دخان الكزبرة وغيرها من أنواع البخور الذى يطلقون عليه كناسة العطار . ويصبح هذا الخليط دخانا متصاعدا وصوتا مطقطقا ، يبدأ الرقواتى عمله بالتنغيم بكلمات الرقوه فيقول :

**يا ملح يا مليح ، يا جوهر يا فصيح ، أمك الحرة وأبوك المليح .**

**بخروا اللحاف يمنع عنكم وجع الاكتاف**
**بخروا الكتكوت ياكل ولا يموت**
**بخروا المغرفه من عين أم مصطفى**



ثم يقوم الرقواتى بحركة التبخير ويقول :

**شيحى مليح من عند النبى الفصيح**
**شيحى كده وكده من عند السيده**
**بخورى مرقى من عند سيدى البرقى**
**بخورى دا المقبولى من عند سى المدبولى**
**بخورى أنا جاى من عند سيدى العشماوى**
**سنداس يا سنداس يا مرسى يا أبو العباس**

ثم يعود الرقواتى سيرته الأولى بعد امتداح انواع بخوره ، فيقول :

**عينين الجارية زى السيوف البارية**
**عين الفران أحمى من النيران**
**عينين السقا جاله من الله شقه**
**عيون الولد أحمى من الزرد**
**عين النجار أمضى من المسمار**

وفى حركة مسرحية سريعة ينتقل الرقواتى من ذكر العيون التى يعتقد الناس أنها ترى أحوالهم ويبدأ فى عملية البخور ، قائلا :

**بخرت المشنه من عين أم حنه**
**بخرت السلالم من عين أم سالم**
**بخرت الفيران لا ياخدوا العيش بدوه للجيران**

وعلى هذا النمط المسجوع يستمر الرقواتى فى عمله على قدر المال الذى يدفعه له أصحاب البيت والمنح التى يقدمونها اليه ..

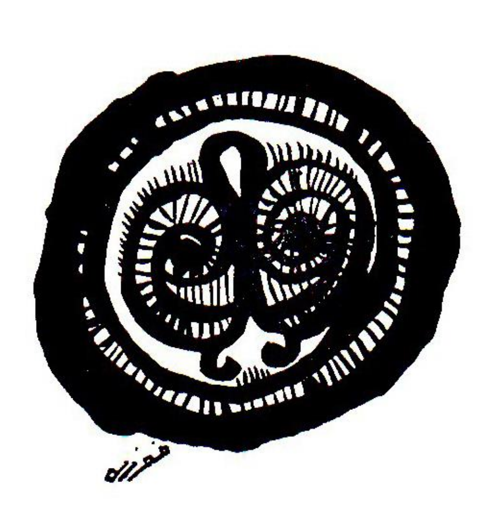
ومن الواضح أن رقوة عاشوراء تعتمد أيضا على العين شأنها فى ذلك شأن رقوة المحسود .. فالرقواتى يرقى كل شىء من العين الحاسدة فى الغالب ، بل انه يستخدم مقطعا كاملا من مقاطعه متحدثا عن عيون متعددة منها عين النجار والسقاء والفران ومنها عين الولد وعين البنت ..

وكان المصريون يعتقدون أن رقوة عاشوراء تمنع عن بيوتهم الحسد والتلف عاما كاملا ، وأن الاهمال فى اجراء مراسمها أمر غير جائز عندجميع طبقاتهم .

### لماذا الملح ؟

ولكن لماذا كان الرقواتية يستخدمون الملح فى رقوة عاشوراء ؟

لقد عرفنا أن السبب فى استخدام الشبة فى رقوة المحسود هو انها تتشكل فى صورة انسان عندما توضع فى النار مما يتيح الفرصة للشيخة الراقية فى استخدام الابرة لتفقأ عين الحسود .
أما فى رقوة عاشوراء فان المشهد يختلف والحركة المطلوبة تحتاج الى صوت فرقعة داخل



كل بيت ، ولذلك كان الرقواتية يستخدمون الملح الرشيدى فى ذلك ، وهو أصلح مادة لاحـداث الفرقعة المطلوبة دون اصابات أو أضرار ٠

وعند حدوث طقطقة الملح وتصاعد دخان البخور فى البيت ، يصبح الجو مهيأ لترديد النص الشعبى المنغم ، وكان من عادة المصريين الانتقال بكل هذه الحركات داخل غرف البيت ، بل ان بعضهم كان يقدم الأدوات المنزلية لتبخيرها فى هذه المناسبة مثل اللحاف وآنية الطعام ، ومشنـة الخبـز ، ويبخرون سلالم البيت أيضا ، وقد يصـل بهـم الأمر الى تبخـير فرن البيت والبئر حيث كانت البيوت القديمة تحوى دائما الفرن والبئر ٠

**البركة فى رقوة عاشوراء :**

وكانت العقيدة السائدة عند المصريين أن رقوة عاشوراء بركة لابد من احداثها داخل البيوت فى موسمها ٠٠ بل ان نداء الرقواتية عند ظهورهـم كان يلفت الى ذلك ، فكانوا يقولون :

« **عاشورا المباركة** »

ويؤكد النص الشعبى هذه البـركة فى الفقرة الخاصة بحركة التبخير فان الرقواتى يتحدث عن الشيح والبخور منسوبا الى النبى صلى الله عليه وسلم والى أولياء الله الصالحين مثل السيدة زينب رضى الله عنها وسيدى البرقى وسيدى المـدبولى والعشماوى والمرسى أبى العباس وغيرهم على قدر صياغة الكلمات المسجوعة المنغمة ٠٠

وكان الرقواتية يسـتخدمون المـد والامالة والتنغيم عنـدما يؤدون دورهم فى ترديد النص الشعبى ، ويسبغون على جو الرقـوة نوعـا من القداسة الغامضة المبهمة التى تجذب نفوس الناس وتجعلهم يوقنون بحلول البركة فى بيوتهم طـوال العام بعد هذه الرقوة الهامة الخطيرة ٠٠

**رقوة المبدول**

كان عامة الناس يزعمون أن الطفل المعفرت الذى ركبه الجن والشياطين فأصيب فى أعصابه ، وامتد صراخه ، ليس هو الطفل الأنسى بل ان الجن أبدلته بطفل آخر ٠ ولذلك كانوا يطلقون عليه اسـم « المبدول » ٠

واذا اقتنع أهل الطفل بأنه مبدول ، فلابد من اعادته الى أهله من الجن ، واستعادة طفلهم الأنسى من هؤلاء الجن ٠ وهذه الاستعادة لها مراسم أيضا تقوم بها شيخة متخصصة ٠٠

وتبدأ المراسم بالبخور ، فيبخر الطفل سبـع مرات ، ثم تحمله الشيخة بعد أن يخـدر قليلا

وتضعه داخل فرن البيت ثم تضع المبخرة على باب الفرن ، وتردد رقوة المبدول التى تقول كلماتها :

**يا جن يا شياطين خدوا ابنكم وهاتوا ابننا ٠٠**

وقبل أن تدخل الطفل الفرن لابد من ترديد ( بسم الله الرحمن الرحيم ) سبع مرات ٠ كما تردد البسملة عند التبخير أيضا سبع مرات ٠

وهذه الطريقة فى رقوة المبدول هى أيسر الطرق فان بعض الشيخات كن يركبن الشطط ، ويزعمن أن الرقوة لا تتم الا بادخال الطفل الى قبر لم يدفن فيه منذ عام كامل على الأقل وكان ذلك يتم فى ظروف صعبة توجب الانتقال الى جبانة من الجبانات وفتح مقبرة ، ثم وضع الطفل نفسه فى ظروف قاسية حيث يدفن حياً حتى تتم الشيخة رقوتها ٠

ولا شك فى أن وضع الطفل المعفرت داخل الفرن أو داخل المقبرة واجراء هذه الطقوس أمام عينيه ، كان يحدث اهتزازا فى أعصابه قد يؤدى الى ازالة التلف عنها ، أو زيادتها تلفاً ٠

**أبو الريش ٠٠ ان شالله تعيش**

يطلق العامة على مستشفى الأطفال بحى المنيرة بالقاهرة مستشفى أبو الريش ٠٠ ولهذه التسمية سبب يفسره الأدب الشعبى ٠ فقد كان من عادة السيدات اللائى يموت أطفالهن صغارا أن يقمن بعمل طقوس لأول طفل يعيش حين يبلغ الخامسة من عمره ٠ خلال أجيال طويلة كانت نسبة وفيات الأطفال قبل الخامسة مرتفعة جدا فى مصر بسبب اهمال الرعاية الصحية ، ولكن الأمهات لم يكن يلتفتن الى هذه الناحية ، بل كان التفاتهن الى السحر أكثر وأهم ٠

ولذلك اشتهرت طقوس رقوة الوحيد الذى يعيش بعد موت اخوته الأطفال واحدا بعد واحد فى سن الزهور ٠٠

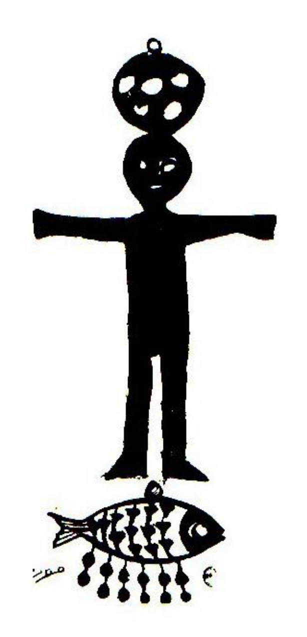
وتبدأ رقوة الوحيد فى بيت والديه حيث تقوم الشيخة بتبخيره سبع مرات ، مرددة البسملة فوق رأسه ٠ ثم توضع على رأسه طاقية مزخرفة بريش الدجاج والأوز والبط ويخرج من البيت فى موكب غريب حيث يركبونه حمارا بالمقلوب ٠٠ وكانت الشيخة تشترط أن يكون الحمار أسود ، ويطوفون به فى الحى ، وخلفه الأطفال يصيحون :

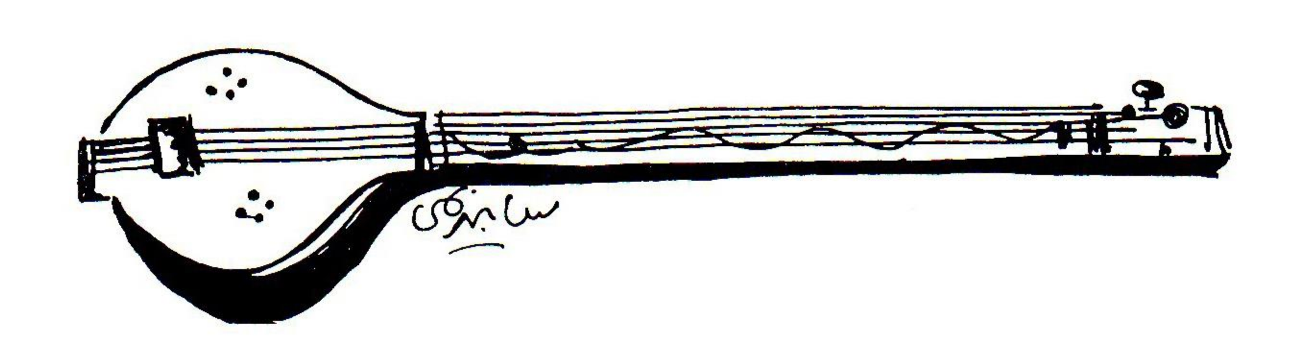
يا ابو الريش ان شالله تعيش ٠٠

ويعودون به بعد جولتهم الى بيته حيث تنتهى مراسم الرقوة باعادة تبخيره مرة ثانية سبع مرات أيضا مع ترديد البسملة ٠

ومن هنا أطلق العامة على مستشفى الأطفال اسم مستشفى ( أبو الريش ) رمز الطفل عندهم ٠

**عبد المنعم شميس**





# التفسير التاريخي للموسيقى الشعبية

أحمد آدم محمد

**ان الذين يتابعون ما ورد فى أمهات الأعمال الأدبية التى كتبت فى المائة سنة الأخيرة عن تاريخ الموسيقى قد يلاحظون فى شىء من الدهشة أن هذا الأدب يمتاز الى حد كبير بالاحالة فى أكثر من مناسبة الى الموسيقى الشعبية ، وما كان يبدو طبيعيا فى نظر جيل أمبروز منذ مائة عام أصبح موضع شك فى نظر جيل ريمان ۰ وما كان واضحا لا يحتاج الى برهان فى رأى رولان وكوارو قوبل من العلماء الفرنسيين الشبان بالارتياب والشك ۰** وابتداء من دراسات ويورا الى ظهور تاريخ اكسفورد الجديد للموسيقى بمجلداته المتعددة أوضحت وثائق التاريخ الحديث وأيدت مرة أخرى أن معرفة ما يتعلق بالعصور المزدهرة فى تاريخ الموسيقى لا يمكن أن تكون كاملة الا بالالمام بمصادر الموسيقى الشعبية التى أمدت هذه العصور بمقومات الحياة ۰ والحق أن المشكلات التى تنشأ من العلاقة بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية متعددة ومتشابكة الى حد أنه لا بأس من القيام بدراستها دراسة عامة بسيطة وان بدا هذا مستحيلا ۰

وهذا البحث محاولة لاستخلاص بعض النتائج الجوهرية ومناقشتها فى ضوء ما توفر لنا حاليا من معلومات ۰

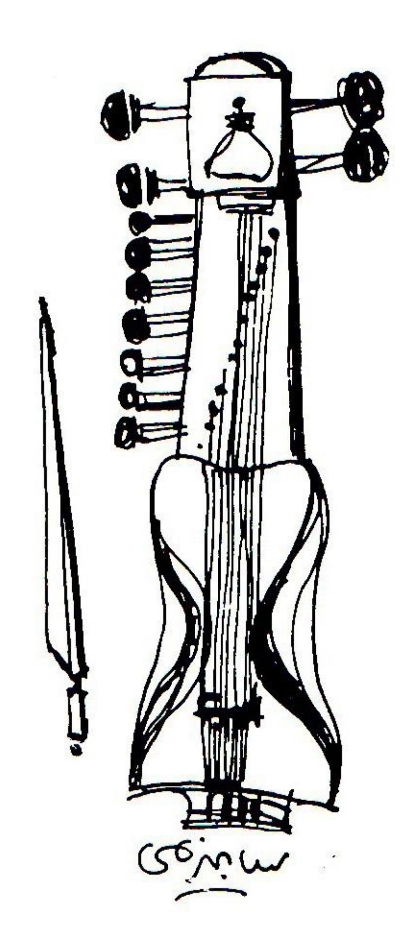
ان موضوع الفروق الجوهرية بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية من الموضوعات القديمة التى طرقها المتخصصون فى علم الموسيقى الأوروبية ، ومهما يكن من أمر فان هذا العلم كان الى عهد قريب يهتم بالفروق بين الاثنتين أكثر من اهتمامه بالمعالم والعناصر الجوهرية التى يتلاقيان فيها أو حتى يتقاربا ۰ وقد أسهم تطور الحضارة البورجوازية أيضا فى اتساع الهوة بين القرى والمدن وبين حياة الآحاد العاديين من الشعب وحياة الطبقات المتعلمة الى حد بلغت فيه هذه الهوة درجة من الاتساع بدت فيه كما لو كانت حقا خليجا منيعا لاسبيل الى اجتيازه ۰ وعندما كانت الموسيقى الشعبية تدرس باهتمام شديد كانت تنزع الى أن تبدو ظاهرة غريبة عن العصر والتاريخ أو الى أن تكون فى حالة عزلة وانكماش يتزايدان يوما بعد يوم مثل تراث القرون الطويلة الماضية الذى قدر له أن ينزوى فى طيات الاهمال والنسيان أو مثل احدى المخلفات الدفينة التى انحدرت الى الأعماق من الطبقات الاجتماعية العليا ، وهى طبقات قدر لها أن تختفى من الوجود بعد أن توقف تطورها ۰

**والواقع يدفعنا الى أن نتساءل : ما هى الفروق الواضحة بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية؟**

**ان الفروق بينهما تنحصر في الهدف والوظيفة والدور الاجتماعي . ومن الواضح أن الألحان التي حظيت باعجاب الناس زمنا طويلا في أماكن شتى هي التي يمكن أن تعد من الموسيقى الشعبية .. انها الألحان التي تبرز الى الوجود وسط جماعة ما وتتردد بين أفراد ما وتحظى باعجاب هذه الجماعة،**
ومن جهة أخرى فان الموسيقى الفنية تصدر من فرد بعينه ويبدعها ملحن بعينه . وقد تظل زمنا طويلا لا تعرف الا في محيط دائرة محدودة من الناس ومن الواضح أنها تظل « قضية عدد قليل من الناس » .

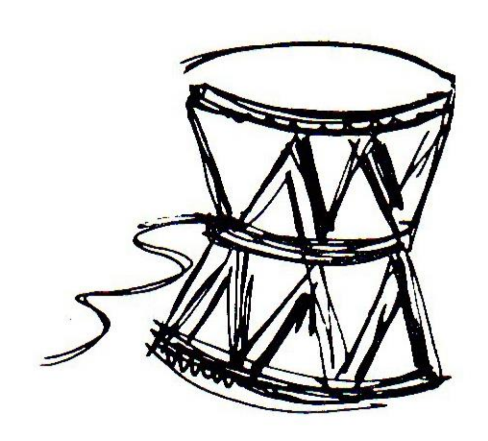
وتمتاز الموسيقى الشعبية بالنمطية وهي تزدهر في أشكال مماثلة لبعضها ، وفي مجموعات معينة ولا ترتبط بفرد معين . وهي لا تطمح الى بلوغ ذروة العمل الفردي الفني الفذ ، وفضلا عن ذلك فانها تعرف في كثير من التنويعات التي تنبثق منها في الزمان والمكان على السواء ، وهي تنبض حقا بالحياة بفضل هذه التنويعات وتحفظ وتصان بالتراث الشفاهي لا بالتدوين لأنها تحب الجمود .. نمطية وتنويع مع نزعة الى اغفال اسم المؤلف دائما وتغير لاينقطع أبدا : تلك هي العوامل الحاسمة التي ذكرها العلماء وهي عوامل زادت حدة التباين بين التلحين الفني الذي يقوم به موسيقي محترف وبين الموسيقى الشعبية وهي ابداع شعبي من حيث الأصل والانتشار والوجود والزوال .

ومهما يكن من أمر فقد ثبت في ضوء البحث العلمي الحديث أن هذه المتناقضات سطحية ومبالغ فيها . وكان التسليم بهذه النتيجة في علم الموسيقى أمرا محققا منذ فترة طويلة . واكتشفت أعداد متزايدة من العلماء أنه على الرغم من الفروق الجوهرية بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية فان بينهما علاقة وثيقة وارتباطا متينا من عدة وجوه .. انهما مرتبطتان لأن العناصر التي تتجمع في احداهما لا تكف عن السعي الى الأخرى . فمن يصدق أن في الموسيقى الشعبية الهنغارية في الجزء الشرقي من وسط أوروبا ، نماذج من وسط آسيا وأنماطا غريغورية وألحانا من ترانيم القرون الوسطى وصورا شعرية من عصر النهضة المتأخرة ومن عصر الباروك والروكوك في فينا وألحانا رومانسية لها صبغة ايطالية وكل هذه الألحان بقيت الى يومنا هذا وبعبارة أخرى يمكن هنا الآن معرفة جانب كبير من تاريخ الشعب والبلاد ! .. وما أعظم جوهر الموسيقى الشعبية على الرغم من



هذا كله ! انها أكثر من يوميات تسجل فيها مغامرات تاريخية ، وأكثر من جيولوجيا موسيقية تكشف عن مختلف الطبقات الثقافية والعناصر الدخيلة والمتأقلمة .

ومنذ ما يقرب من ربع قرن قدم كودالى خلاصة رائعة لهذه العلاقات فى دراسة له بعنوان « الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية » (١٩٤١) فقال : « ان الموسيقى الشعبية ، والحق يقال ، يحدث فيها تنويع تقوم به شفتا المغنى فى كل مناسبة . وهذه القوة الفعالة التى لا يشترط فيمن يملكها توفر صفة معينة قد تأكد أكثر من مرة أنها سمة جوهرية للأغنية الشعبية بل ان العرف قد جرى على وجودها أيضا فى الفن الرفيع» ( وهنا يشير كودالى الى شكسبير وباخ وهاندل والى الشاعر الهنغارى العظيم جانوس أرانى ) . « ومن الواضح أن أسلوب التأليف يختلف تمام الاختلاف : فهنا نجد أن اللحن ثمرة عملية ابداع فردى ، وهناك يؤدى التنويع البطىء للابداع الموجود بالفعل الى ظهور عمل جديد بالتدريج عبر حلقات من التغيير الطفيف . ولكن فلنتعمق باهتمام فى تاريخ الموسيقى : هل تبرز الألحان ذات الطابع الفردى المميز ، التى ليس لها مثيل فى الوجود ، من رءوس الملحنين كما برزت منيرفا من رأس جوبيتر ان الأعمال الأولى لأعظم أساطين فى التلحين ليست الا مجرد محاكاة لأعمال أخرى ، وقلما تختلف عن الألحان التى لا تتطور الا خطوة خطوة ومن اليسير اكتشاف تأثرهم بغيرهم من المؤلفين حتى فى أكثر أعمالهم أصالة . انه لم يكن فى وسع أحد أن يقول على سبيل التخمين من كان مؤلف أوبرا تريستان التى تعد من الأوبرات الاولى لفاجنر . والحق أن الشكوك كانت تنتهبه وهو فى الثلاثين من عمره فقد كان فى وسعه أن يكتشف أن كثيرا من أعماله كانت محاكاة لأعمال أخرى ، وأنها تأثرت الكثير من الأعمال الأجنبية . وهذا أمر طبيعى لأن الفنان لا يعيش فى فراغ بل يعيش فى صحبة أناس آخرين .. انه يحس ويفكر كما يفعل الملايين من الناس الا أنه يستطيع أن يعبر عن نفسه بوسيلة أفضل . وفى تاريخ الفن تقوم المدارس والجماعات وزمر الاتباع بنفس الدور الذى يقوم به التنويع فى الموسيقى الشعبية . ان نمطا جديدا من الأغنية الشعبية يتطور من أشكال موجودة بالفعل عن طريق التغيير البطىء وهى دائما تتطور الى أغنية مختلفة وان كان هذا يحدث بخطى أبطأ مما يلاحظ فى الموسيقى الفنية . ولقد وجد أيضا أن النمط الجديد انما ينبثق وكأنه



الالهام ، ومهما يكن من أمر فان تاريخ الموسيقى يمكن أن يثبت ، فى معظم الأمثلة ، أنه ثمرة اعداد تدريجى ونتيجة سلسلة متواصلة من الاعمال التى طويت فى زوايا النسيان .

ويعلق كودالى على الرأى القائل بأن الموسيقى الشعبية تراث شفاهى غير مدون وأن الموسيقى الفنية لا تعيش الا فى شكل ثابت مدون فيقول :

**« فى الموسيقى الفنية الأوروبية التى نسمعها اليوم عناصر يمكن أن تدوم بالتراث الحى فحسب .. فالفنان لا يعزف قطعة موسيقية بالطريقة نفسها دائما » .**

ويستخلص كودالى النتيجة النهائية ويستطرد قائلا :

« قد يكون فى وسعنا أن نقرر بعد نظرة شاملة للموضوع أنه ليس هناك فرق جوهرى بين الاثنين وأنهما مظهران مختلفان يؤديان الوظيفة الانسانية نفسها ، ويمكن أن نقول أن الفروق بينهما نشأت لأسباب تاريخية وقومية واجتماعية وثقافية نتيجة للتقسيم الطبقى . ويتحقق التكافؤ فى أروع المظاهر . أما الباقى منها فيتوقف تقديره على القيمة الفنية . ومن ثم فان الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية لا يسلكان طريقين متباعدين الى الحد الذى يعوق تأثير كل منهما فى الأخرى . وهكذا كانت الموسيقى الشعبية فى عهود الكلاسيكية العظيمة بمثابة حافز للجهود المبذولة لتحقيق البساطة ونموذج لها .

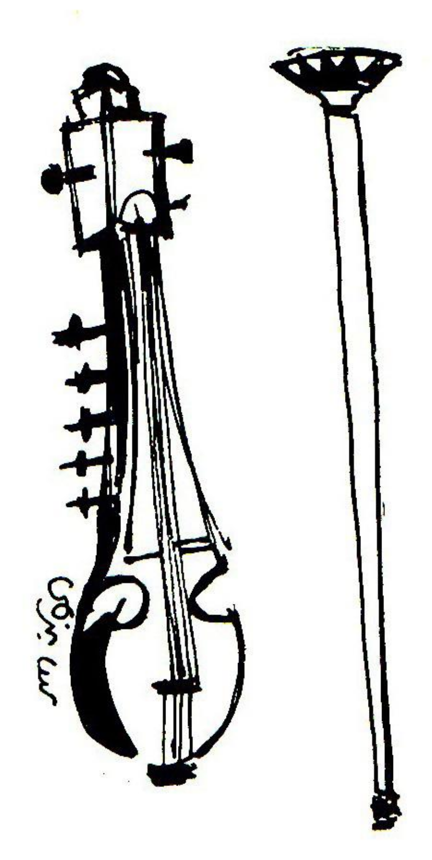
والحق أن ما أجمله كودالى بمثل هذا الوضوح النموذجى يعد ادراكا جوهريا لعلم الموسيقى المعاصر

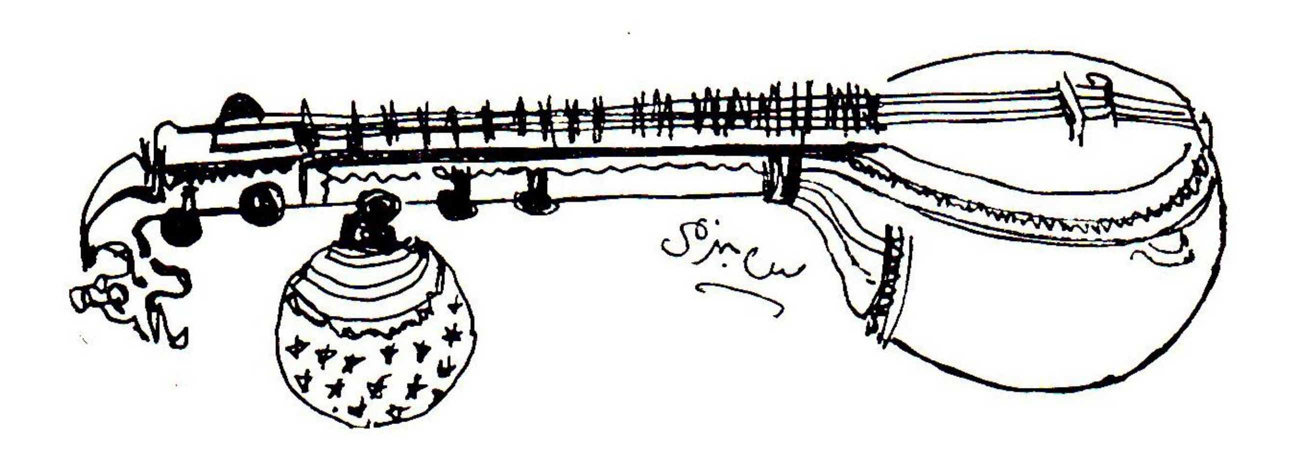
بأسره . والتفرقة الشديدة بين العمل الفذ الفردى والعمل الفذ الجمعى ، وبين التلحين الشعبى وتلحين الموسيقار المحترف يمكن أن نطرحها دون أن نخشى تبكيت الضمير وأن نستبدل بها تعريفات جديدة جوهرية مقنعة .

وسواء تردد اللحن شفاها أو وفق شكل ثابت مدون ، وسواء اتخذ شكلا نهائيا أو شكلا متغيرا ، وسواء كان ابداعا فرديا أو تنويعا للحن آخر ، وسواء كان لحنا أصيلا أو كان لا يتسم بالأصالة فان هذه الأشكال كلها لا تعد معايير نهائية تعين على التفرقة بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية . والواقع أن الصفات المشتركة بينهما أهم من ذلك بكثير .. وان أساسهما المشترك ونقطة البداية فى كل منهما عرف متداول : « لسان القرية » أو « أسلوب العصر » ولك أن تختار منهما ما تشاء . وطريقهما المشترك يحمل على الانتقال من ترديد نمط بدائى الى ابداع عمل من نوع أفضل : أجمل شكل من القصة الشعرية للالزلوفيهر أو تروتوماس أو لندنشميدت ، أو أروع أوبرا عرضت فى فينا من حيث البناء واتفق أن تحمل اسم « الناى السحرى » .

وما دام قد ثبت وجود هذا التشابه ولم يعد هناك مجال للشك فان من الطبيعى أن تكون هناك جهود غير محسوسة ومتشابهة قد بذلت فى مجالى الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية وكان لها أثر قوى على كل منهما فيما مضى وعادت على الاثنتين بأطيب الثمرات . ولا ريب فى أن العهود التى نشأت فيها أنماط جديدة من الموسيقى الفنية تأثرت بالموسيقى الشعبية وتبدو فى عيوننا وقد اتخذت ألوانا تختلف عن مثيلاتها من الألوان التى تميز العهود التى استحوذت فيها الموسيقى الشعبية على عناصر من أعمال تعد من ثمار الموسيقى الفنية ثم استردتها ، واذا كان « الفنان لا يعيش فى فراغ » فان الثقافات الموسيقية والأساليب الموسيقية لا تتفتح فى فراغ ولكن تبرز الى الوجود بالابداع ، وتتواصل وتتشكل على يد الجماعة الانسانية التى تختلف سبلها فى الحياة وتتشعب علاقاتها وتنطوى على ألف نوع من الصلات فى الكفاح والمشاركة فى معترك الحياة .

ولكن ما هو الشعب وما هى الأغنية الشعبية وما هو النمط الشعبى ؟ ألم يكن المواطن العادى والبورجوازى الصغير والعامل الذين عاشوا فى احدى مدن القرون الوسطى يؤلفون الى حد ما « الشعب » في تلك الأيام الحالية ؟ .

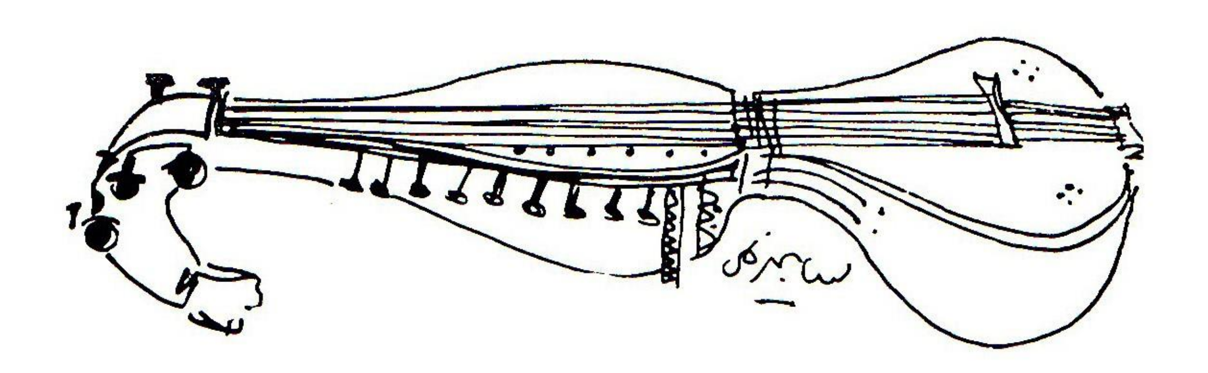




ويتضح بجلاء وجود قانون معين يحكم حركة الأنماط فى هذا المجال . والحق أن العهود الذهبية فى تاريخ الموسيقى الأوروبية التى برزت فيها ثقافات زاخرة بالموسيقى الفنية المنبثقة من أنماط الموسيقى الشعبية قد دلت على ظهور جماعات لا تكاد تلحظ من طبقات الشعب المغمورة واقتحامها ميدان الموسيقى وارتفاع شأنها أو على الأقل تقدمها فى هذا المجال . وهذا ما حدث فى عهد الاصلاح الدينى عندما برز الى الوجود من جديد فن الكورال فى أوروبا متأثرا بأشكال الاغنية الشعبية . وفى القرن الثامن عشر قبيل الثورة الفرنسية عندما أدت الأوبرا الهزلية الايطالية الى مرحلة استحدثت تغييرا خطيرا حاسما فى الأسلوب أدى بدوره فى النهاية الى ظهور « الكلاسيكية العظيمة » . وفى القرنين التاسع عشر والعشرين ، فى الوقت الذى أثمرت فيه حركات الاستقلال الوطنية المختلفة فى أجزاء عديدة من أوروبا نجد أن أنماطا موسيقية جديدة لها أهمية عالمية وذات طابع قومى قد تطورت بتأثير الموسيقى الشعبية .

ولاحت حركات الهيئة الاجتماعية فى خلفية هذه التجديدات كلها وكان يلاحظ فى كل مناسبة ارتفاع طبقة جديدة أو جماعة أو طائفة جديدة فى حلف عارض أو دائم مع جماهير الشعب التى كانت تلهث تحتها ـ ومن ثم نجد أن الموسيقى الشعبية تقوم بغارات متجددة أبدا . واننا فى موقف يسمح لنا أن نرى بوضوح كيف تنشأ الأنماط الجديدة ، ومهما يكن فان الطريق أمامنا يزداد وضوحا وقد أصبحنا ندرك أن سبيل التقدم فى هذا المجال وفى أى مجال آخر انما يتم بالتعديل عن طريق الحذف والاضافة .. تنفصم عرى العلاقات القديمة وتبدأ روابط جديدة . ومن الشواهد الدالة على هذه الحقيقة جمع مادة الكورال الدينى الألمانى قبل باخ والارتقاء بها الى مرتبة الكمال بفضل فن باخ ، ومنها أيضا تركيز الأشكال الشعبية للأغانى الايطالية فى عهد فردى وانتصارها على غيرها فى فن فردى ، ومنها كذلك ارتفاع شأن الموسيقى الهنغارية حتى عهد ـ اركل وليست ـ والأغنية الشعبية الروسية حتى عهد جلينكا وموسورجسكى والأغنية الشعبية الهنغارية فى فن بارتوك وكودالى .

والى جانب هذا فان الأمثلة التى يقدمها تاريخ الموسيقى تمدنا بدليل لا ينقض على أن هذا التعديل بالحذف والاضافة لا يتم قط بسهولة دون أن يلقى مقاومة أو دون أن يصحبه توتر أو حتى دون أن يتعرض من يقوم به للمعاناة . ان ما أحرزته الأوبرا الهزلية الايطالية فى عصر الواقعية الجديدة من نجاح على المسرح عام ١٧٣٠ بفضل فن برجوليزى سبقته عقود زمنية طويلة من الجمع والاستقصاء فى ايطاليا الممزقة الأوصال التى كانت ترزح فى ضعف تحت نير مختلف أنواع العبودية . وقبل عهد هايدن المؤلف الموسيقى العظيم الذى شيد الصرح العالمى الخالد لموسيقى فينا الكلاسيكية من مادة الأغنية الشعبية التى استقاها من جنوب ألمانيا والنمسا واستلهم روحها وكانت قد مرت عدة عقود حافلة بالكفاح الشاق من أجل الوصول الى هذه البساطة الشعبية الواضحة الى حد عجيب . وأثار اقتراب الاغنية الشعبية من البساطة مشكلة أمام موزار ، وبتهوفن ، وشوبرت كانت محكاً لاختبار قوتهم ( فيما يتصل بالأغانى الشعبية صرح شاعر هنغارى عام ١٧٨٩ بقوله :



« كم كنت أود لو استطعت أن أكتب مثل هذه الأغنية » ) • وكما حدث مع كل فنان مبدع آخر وصلت المسألة الى مرحلة حاسمة مع هؤلاء المؤلفين الموسيقيين ، أدت الى اعتراف أبناء عصر وجيل تميزوا بالعبقرية الخلاقة بالموسيقى الشعبية ، أو بعبارة أدق الاعتراف بأن موسيقى الشعب، أى موسيقى الجماعة الكبيرة لا تخلو من المادة الموسيقية واللغة الموسيقية •

وليس من شك فى أن الأبحاث التى قام بها العلماء فى مجال الموسيقى الشعبية بأوروبا وآسيا فى السنوات القليلة الماضية قد ألقت الضوء ، من وجوه كثيرة ، على العناصر المتغيرة من مرحلة الى جسر مباشر بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الى أداء موسيقار محترف • والواقع أن التحول من مرحلة الى مرحلة فى العزف الفردى والانتقال من مستوى الى مستوى فى اللحن والشكل بمثابة جسر مباشر بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية ، بين الأعمال الفنية التى تبدعها الجماعة والأعمال الفنية التى يبدعها فنان على قدر كبير من الوعى والمعرفة • وهذا التحول كان من الموضوعات التى درسها العلماء • ومن الأمور المحببة مراقبة المنشدين – مثلا فى منغونيا – الذين يعدون ممثلين لتراث شعبى قديم ، وهم يعرضون خدماتهم على أنهم شعراء لهم تطلعات شبه واعية لقرض الشعر •

**والمشكلة التى تنجم عن تجديد الأغنية الشعبية لا تخرج عن هذا النطاق** • ولقد أدى التعمق فى بحث الأشكال الشعبية الى نتائج هامة ودل على وجود أوجه تشابه عظيمة بين الأشكال الموسيقية الاوروبية فى القرون السادسة عشر والسابعة عشرة والثامنة عشرة من الروندو والكونسرتو الى السرنادة والأوبرا • وتزايدت أهمية البحث العلمى فى الموسيقى المرتجلة والزخارف الموسيقية • ويجب ألا ننسى أن هذه الزخارف الموسيقية المرتجلة كانت منذ عدة قرون ، والمفروض الى يومنا هذا ، « الباب المفتوح » الذى ولج منه الملحنون لتنفيح الموسيقى الأوروبية وتأليفها من جديد أى أن **العناصر الجوهرية فى العمل الفذ الشعبى الخلاق ظلت تنبض بالحياة فى الموسيقى الفنية** •

وتعرف تاريخ الأدب الهنغارى والموسيقى الهنغارية فى هذه الأمور على مصادره التاريخية الرئيسية ذلك لأن ظهور العناصر الشعبية ، عن وعى من المؤلفين الهنغاريين أو بدون وعى منهم فى أدب هنغاريا وكذلك فى أدب كل بلد أوروبى كان ومايزال من المسائل الهامة وبخاصة فى العهود التى شهدت التجديد فى اللغة والأدب والموسيقى وبالتالى فى التعليم الوطنى •

**وفى ختام هذا البحث أود أن أوجه الانتباه الى مبدأ جوهرى يغلب فى الموسيقى الشعبية والفنية على السواء ويمكن أن يعتبر لا همزة وصل بين الاثنين فحسب بل ومحورها المشترك أيضا** • وهذا المبدأ هو أن التفكير فى كل منهما يسير على نهج نمط معين ، ينبض بالحياة ويتعرض للتنويع وهى ظاهرة أميل الى التعبير عنها باسم قاعدة المقام • ونحن نعرف أن المصطلح العربى « مقام » يجب ألا يطلق هنا الا ببعض التحفظات لأنه يرتبط كثيرا بالموسيقى فى الشرق بينما لا وزن له هنا • وعلى أى حال اذا تأملنا التوازن بين القانون والحرية بين النموذج الجامد والأداء المرتجل ، بين الجماعية والفردية ، بين الثابت المختزن فى الذاكرة وابداع

اللحظة ــ وهذا التوازن يضفى الحياة على المقام فى الشرق ــ فانى أعتقد أنه يمكن قبول المصطلح لاستخدامه فى تحقيق أهدافنا ، وللدلالة على تصورنا للفكرة المماثلة ، واذا فسر « المقام » بهذا المعنى فان من الواضح أن تواصل حياة كل نوع من الموسيقى الشعبية ليست الا نتيجة تطبيق مستمر لقاعدة المقام .

وثمة مسألة أخرى أود أن أتعرض لها وهى الى أى حد يستوعب نمط الأغنية المعنى الشعبى الذى يراد التعبير عنه . لقد أشار ماريوس شنيدر الى أن المغنى الشعبى المصرى أو الزنجى أو الهندى يظل يبحث عن نغمه عندما يبدأ فى أداء الأغنية ، وهكذا يتضح أمامه اللحن الذى يبدعه وهو يؤدى الأغنية ، ولاحظ ماركوف ، وماسلوف ، وبوجوسلافسكى فى تسجيلاتهم عام ١٩٠١ عن منشدى الأخبار المنظومة شعرا والتى جمعت من مقاطعة أركانجسك أنهم أولا « ... يكشفون عن مضامين الأسطورة » وثانيا « ينتقون لحنا مناسبا » وثالثا أن النغمة النهائية « ... لا تتخذ شكلا الا عند ترديد البيت الثانى أو الثالث من القصيدة ... وتتكرر مع تعديلات طفيفة » ..

وهناك من العلماء من يفرق بين المقام الذى يردد عن عمد والمقام الذى يردد عفويا ، بين عملية تتم لتوضيح مفهوم وصيغ آلية متراكمة يقسر على ترديدها اللسان . فلتكن ما تكون .. ان هذا الشكل من الأداء هو ابداع شعبى .. ان بيتا من الشعر أو نغمة معينة لا تعيش فى ذاكرة مبدع شعبى أو منشد شعبى فى شكل منفرد لا نظير له أو فى شكل كامل بل تعيش فى شكل يتعرض لمختلف الاحتمالات ،ويحمل رأس جانوس أو هيكات المتعدد الوجوه ، وهو دائما ينفر من الجمود فى شكل منفرد .

أما جهود الفنان الواعى الذى يسعى الى الشكل الأفضل والنهائى الذى لا سبيل الى نقضه عند التعبير عن أفكاره فهو بالضبط النموذج المقابل . ومع ذلك فان روح المقام ليست دخيلة على حياة الموسيقى الفنية أيضا ونود فى هذا الصدد أن نلفت النظر الى ثلاثة ملابسات وهى :

الأولى أن الثقافات العالية للميلوديا قد يسرت دائما وفى كل مكان ازدهار الأنماط ، وكانت هناك أنواع كثيرة من شكل واحد فى العصور الذهبية. ويكثر هذا الانتاج الذى يظهر دائما فى صورة العناقيد المتشابكة . ولما كان كل نوع يقدم فى أشكال منوعة فان الذوق العام انما يتقبل شكلا بذاته بدلا من الأشكال الأخرى . وفى عصور فن « الغناء الرخيم » كان فن الارتجال موضوع الدرس فى عدة مدارس . وأخذ كل فنان مرموق يردد مقطوعات تبين براعته فى الأداء بطريقة تختلف من ليلة لأخرى وبأساليب منوعة ، ومع ذلك فانها تظل فى حدود الذوق العام واللغة المشتركة .. وعلى الرغم من هذا كله فان المغنى يؤدى المقطوعة بروح المقام . ونحن نعلم شيئا عن تنويعات غناء فردى متعددة أستطاع أحد كبار المغنين أن يقدم فيها ستة وثمانية وعشرة وأربعة عشر تنويعا زخرفيا موسيقيا من اللحن نفسه وهنا نتساءل كم من مغنينا الريفيين وصلوا الى مستوى يقرب من هؤلاء الفنانين !

أما الملابسة الثانية التى يجب أن تؤخذ فى الاعتبار فهى أن فكرة التنويع لم تكن أبدا بعيدة عن الملحن الاوروبى .. والامر على النقيض من ذلك فقد كانت هناك فترات استوعبت فيها فكرة التنويع هذه الجانب الاكبر من الطاقات الموسيقية وبخاصة عندما كانت هذه الفكرة هى الهدف الاساسى الذى يطمح اليه الملحنون الغربيون وهم يبنون أشكالا جديدة من التنويعات التى تدخل على موضوعات معينة .. والواقع أن الخلفية السيكلوجية لهذه الظاهرة معروفة وبسيطة ، ومن العسير أن نتتبع أثرها الى العصر الذهبى القديم فهى تبدو متعة ساذجة أوضح من لعبة الاختباء والبحث ، الاخفاء والاسترداد والاكتشاف والتعرف، التى تغلب فى القفل المتكرر فى حكاية منظومة ، بعنف يماثل ما يحدث فى قصائد ليست السيمفونية والتنوعات المستترة فى محاور درامات فاجنر الموسيقية . ومرت بضع قرون دون أن يظهر أى موسيقى من القرون الوسطى يطرق فكرة تتجاوز نطاق التلوين الزخرفى المتنوع والنقل المطابق للأغنية الجريجورية . واستمدت موسيقى الآلات حافزا حاسما من التنويعات المتشابكة فى نغمات الرقص وكونت مايسمى المتتابعة . وبلغت الموسيقى الدينية البروتستانتية الأوج بازدهار الأشكال القديمة التى تطورت من منوعات الكورال اللوثرى والجماعى الى الفانتازيا الكورالية والاناشيد الدينية التى تصاحب مشهد الآلام . ومن الجدير بالذكر أن المسألة التى تفضل غيرها من المسائل فى تاريخ الموسيقى هى أن أعظم ملحنين فى عهد الكلاسيكية الأولوبية وهما باخ وبتهوفن كانا من أكثر أعلام الموسيقى استخداما للتنويع ولعلهما

كانا أعظم هؤلاء الأعلام على الاطلاق فى هذا المجال . وتأتى الملابسة الثالثة التى أحب أن أعرض لها وهى : ان الفنان الأوروبى الواعى يستعين أيضا بأنغام نموذجية دائمة أو مرددة ، سواء كان ذلك عن وعى أو عن غير وعى ، وسواء رغب فيه أو لم يرغب .. وكل ما حوله أنماط محددة من التفكير والتغيير ، ومصطلحات وصيغ واحتمالات تفرض نفسها على ذوق العصر وأسلوب الزمن . ومن منهم يستطيع أن يتنكر لذوق عصره ويتخلى عن ادراك المصطلح المتفق عليه . حقا انه لا يستطيع أن يتجنبهما ، ولو كان فى وسعه أن يفعل هذا لما كان الابن أو العامل أو المبتدع فى هذا العصر .. ان « **الفنان لا يعيش فى فراغ** » وهو لايبدع شيئا من العدم . ان تجديد ذاته ، سواء تم ذلك فى حذر أو بطريقة ثورية ، يتكون من التبادل التدريجى لهذه المصطلحات والنماذج والمقامات ، وهو يتبنى منها أفضلها وأحدثها ، ويطرح منها أضعفها وأسقمها . وهذه العملية تحتاج بدورها الى استقصاء واختيار . ان موضوعات العصر المهاجرة استمدت حياة متجددة أبدا من **شكسبير وموليير وهاندل وموزار** لأن الرأى العام كان يتوقع تنفيذا جميلا لا أفكارا أصيلة من الشاعر أو الموسيقى فى الأزمنة القديمة . وكما أشار كودالى فان باليسترينا ولاسو وباخ وهاندل استعاروا موضوعات لا حصر لها فى حين أن ثمانين فى المائة من ألحان موزار كانت تتردد أيضا من موسيقى المعاصرين من أقرانه . والواقع أن بعض مؤلفاته فى بواكير حياته كان من العسير تمييزها من الناحية العملية ، من مؤلفات جوهان كريستيان باخ وبايزيلو . وانه لمشهد ممتع أن نرى الفنانين يرجعون الى موضوع رئيسى اختاروه بأنفسهم فى مراحل مختلفة من حياتهم . وهناك فنانون تظهر فى أعمالهم طوال حياتهم « وحدة موضوعية حقيقية .. وقد عرفنا أن فكرة رئيسية كثيرا ما تغلب على حياة الفنانين فى عصور طويلة وفرضت نفسها على تاريخ الأدب والفن . وقد قال برجسون شيئا من هذا القبيل عن الفلاسفة ، ومع ذلك فان هذه الحقيقة يبدو أنها لا تنطبق على جميع أصحاب المواهب الخلاقة لأنهم يعملون على تنويع احدى الفكرات الرئيسية ابان حياتهم . ويقول رالف لينتون فى كتاب « شجرة الثقافة » نيويورك سنة ١٩٥٥ : « ان كل عنصر ثقافى ليس الا سلسلة متواصلة من التنويعات » .

***

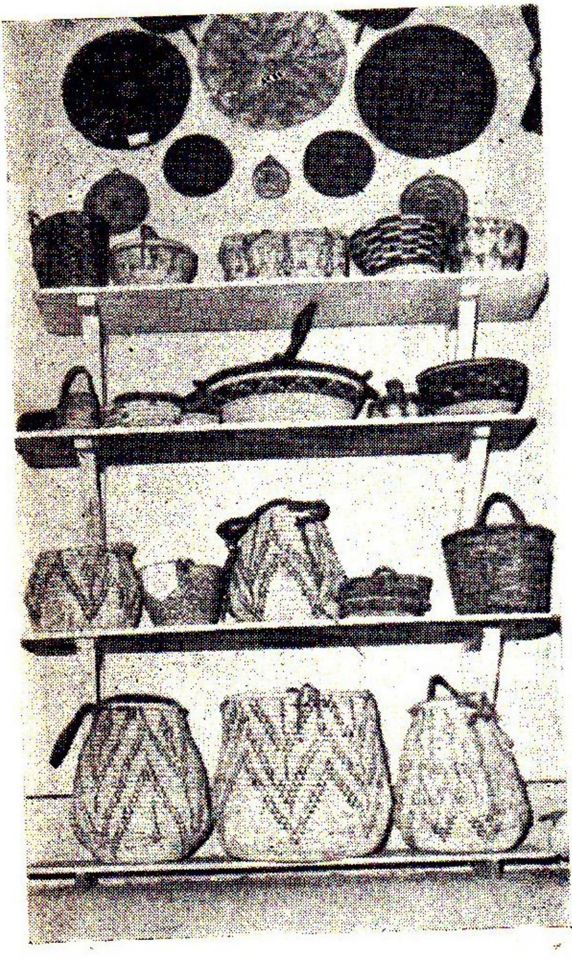
وهكذا نجد أن هناك رابطة وثيقة أكثر مما قد يظن لأول وهلة بين الموسيقى الشعبية من جهة والموسيقى الفنية من جهة ثانية والمغنى الريفى الذى لا يعرف الا التنويع من جهة ثالثة وبين المؤلف الذى لا هم له الا العثور على الشكل النهائى من جهة رابعة . والتحليل الأخير هو الذى يجعل الابداع الحر للفنان يرتكز على الانتخاب . كما نجد أن المؤلف الموسيقى ينتخب من التنوعات ما يحلو له كما يفعل مغنى الشعب وهو يشبه الفنان الشعبى فى أنه يعتمد على تقاليد تحكم الاسلوب ، وعرف يتحكم فى اللغة ، وعلى الحرية التى يستمتع بها أبناء جيل وعصر ، وعلى القيود المفروضة عليهم . وجهوده ووعيه لا يمكن الا أن تعينه على أن يجد نفسه وأن يؤلف وأن يتقدم . والشكلان المتناقضان الواضحان للوجود يتحددان بتوازن التفاعل بين القوتين المتعادلتين : وهما قوة التغيير وقوة الاستمرار . ان عدد الأفكار الجوهرية الموجودة فى الواقع صغير بصفة ملحوظة . ولا توجد الوفرة الا فى التنوعات ، أو بعبارة أخرى لا توجد الا فى الأشكال الفورية . وهنا يبدو كما لو أن مؤرخ الموسيقى تعثر فى سيره بسبب قانون الطبيعة . والجذور متواضعة والأوراق كثيرة . وهذه الجذور وان كانت لا تكاد ترى فانها قادرة على البقاء .. أما الأوراق التى نراها ونعجب بها فانها تتساقط ليظهر فى مكانها غيرها أحدث منها .

**ترجمة : أحمد آدم محمد**

# المتحف المفتوح
## بين.. متاحف الفولكلور و الأثنولوجيا

عبد الحميد حواس

عندما كتب الأستاذ شتيجوم مدير المتحف الشعبى النرويجى بأوسلو ـ بحثا لمؤتمر ارنهايم المنعقد سنة ١٩٥٥ جعل عنوانه « متاحف الفولكلور كمعاهد لدراسة الثقافة » . والقضية التى يطرحها البحث ـ كما يوجزها العنوان ـ تجعلنا حقيقين بأن نعيد النظر فى مفهومنا عن المتاحف بعامة وعن متاحف الفولكلور والاثنولوجيا بخاصة . اذ أننا نأخذ الحماس لفكرة العناية بتأسيس متحف للتراث الشعبى عموما ببسمة تحمل معنى الاستخفاف المشوب بالاستهانة . وكثير منا يرى أن تنفيذ الفكرة لا يستحق ما يمكن أن تتكلفه من مال ، وأن اخراج مثل هذا المتحف الى الوجود زيادة لاضرورة لها ، خاصة وأن من يعتقدون اعتقادا من هذا النوع يضمرون تخيلا عاما بأن حياة الشعب وثقافته التقليدية موجودة من حولنا ، وهى متاحة لمن يريد أن يتعرف عليها أو يدرسها ـ اذا كانت تستأهل التعرف أو الدراسة ! وكأن أولئك لا يلاحظون التطور المضطرد الذى يحدث فى حياتنا ، والتغيير المستمر القافز الذى طرأ على مظاهر ثقافة الشعب التقليدية ، وهو ما يجعل الاسراع بجمع تلك المظاهر ، ودراستها واتاحتها وتيسير الوصول اليها ، رسالة وطنية وقومية التراخى فيها هو خيانة لتراث شعبنا ، فضلا عن أن جمعها هو هدف علمى وفنى وثقافى محقق



قاعة الريف

وليس مجرد حماس رومانسى لتراث الماضى ٠ انا نحيط التطور بكل الحب والحماس ، ولكن هـذا لا يجعلنا نخلف تاريخنا ظهريا ٠ ولن تقوم لنـا ثقافة قومية حقة ما لم نؤصل جذورها ٠

ولو سلمنا بما توهموه عن ثبات حياة الشعب وثقافته التقليدية ووجودها من حولنا ، فان ذلك لاينفى ضرورة وجود مثل هذا المتحف الذى سيتيح تركيز الادوات والمواد الشعبية والمظاهر الثقافية الشعبية فى مكان واحد ، يسهل دراستها وعقد المقارنات بينها وبين غيرها واكتشاف انسابها ٠

ومما يدعو للتأمل أن الانتباه لدينا الى جمع المواد التى تمثل مظاهر الثقافة الشعبية وأدواتها يرجع الى فترة مبـكرة ٠ وكانت أبرز مؤسسة نهضت بهذه الرسالة الجمعية الجغرافية المصرية التى تأسست سنة ١٨٧٥ ٠

وكان من أوائل منجزاتهـا تكوين متـحف اثنوجرافى فتح أبوابه لجمهور الدارسين والمهتمين فى عـام ١٨٩٨ ٠ الا أن فكرة اقامة ذلك المتحف تعـود الى عـام ١٨٨١ اثر النجاح الذى لاقته المجموعة المصرية التى عرضت خـلال المؤتمر الجغرافى العالمى الذى انعقد بفينيسيا عام ١٨٨١ وبدأت أولى العمليات باقتناء مجموعات أتى بها من السودان رؤسـاء الحملات العسـكرية والرحالة والمستكشفين والموظفين الذين كانوا يعملون هناك وبمجموعات أخرى تقدم بها من لهم صلة بالجمعية وهواة الجمع والاقتناء ، اقتنى بعضها عن طريق الاهداء وبعضها الآخر عن طريق الشراء ٠ وعلى هذا النحو تكون رصيد متحف الجمعية الجغرافية الاثنوجرافى لوادى النيل فى مصر والسودان ٠

وتنبهت الجمعية منذ ذلك الوقت المبكر الى أهمية التخطيط العلمى لتنمية رصـيد المتحف ، وأن الأمر لا يمـكن تركه للتراكم الاعتباطى ، ووضعت هـدفا للمتحف أن «يشمل كل ما له علاقة بالمذاهب الدينية والخرافات والسحر والحياة العـادية ومستلزماتها والزى والزينة والاسلحة الدفاعية والهجومية والآلات المستعملة فى مختلف الحرف ونواحى الفن الشـعبى من موسـيقى وسيراميك ورسم ونحـت وتطريز ، وفى اعداد الخزانات الزجاجية لحفـظ المعروضـات ورسم التابلوهات اللازمة وما الى ذلك »(١)

وظلت مجموعة المتحف تنمو لفترة قصيرة ثم توقفت الى أن جمدت تمـاما فى الصورة الحالية التى توجد عليها فى قاعاته الثلاث : قاعة الحياة فى مصر ، قاعة الريف ، قاعة السودان ٠ وفى العدد الثامن من هذه المجلة مقال يعرض لمحتويات تلك القاعات الثلاث فى وضعها الحالى بالتفصيل الدقيق ٠

وقـد تنبهت الجمعية مؤخرا للمتحف فبدأت فى جرد محتوياته وعمل بطاقات له واعادة ترتيبه وتنظيمه ٠

وفى عام ١٩٥٧ افتتح المتحف الزراعى قاعات ست أنشئت وفق وجهة نظر سديدة ـ أعلن عنها عند الافتتاح ـ ترى أنه فى مجال عرض مايتصل بالارض وما تنتجه لا يمكن اغفال صورة الانسان الذى يقيم على هذه الارض فى صـوره المختلفة ، حين يفلح الارض ويزرعها لتخرج له محاصيلها، وحين يأخذ من انتاجها خامات يصنع منها ما هو لزينته ومنفعته ٠(٢)

وفى تلك القاعات الست عرضت نمـاذج من الصناعات والحرف الشعبية ، ومشاهد من الحياة اليومية الريفية ، ونموذج كامل لبيت فلاح خلال اقامة حفـلة عرس ، واسـتعراض للأزياء التى ترتديها النساء فى بعض المحافظات وأخيرا تسجيل للعمـارة الشعبية ٠ وقـد ثبتت تلك النماذج والمجموعات على حالها منذ الافتتاح الى الآن ٠

وفى أوائل الستينات جهزت الادارة العـامة للفنون الجميلة رحلات الى مناطق سيناء والساحل الشمالى الغربى وواحة سيوه والواحات البحرية والواحات الخارجية والواحات الداخلية ( الوادى الجديد ) وبلاد النوبة ٠ وقد عادت هذه الرحلات بمجمـوعات قيمة من الأزياء والحلى والصناعات الخوصية والفخارية والصوفية والجلدية وزخارف الخرز وغير ذلك من الفنون اليدوية ٠ وتم ترتيب تلك المجموعات ـ بعد أن توقف نموها ـ داخل ثمـانية قاعات صغيرة ، وتتعرض الآن للرطوبة وعـدم الصيانة مما يكاد يتلفها ٠ وتعرض تلك المجمـوعات فى وكالة الغورى التى تضم بالمثل مركزا للحرف الفنيـة التقليـدية ( التى كانت منتشرة بالقاهرة ) وتشـمل الحفر على المعادن والتطعيم بالصدف وزخرفة الخيام والخرط العربى والزجاج الملون المعشق بالجبس ٠(٣)

وكان الهدف وراء هذا الاهتمام بجمع النماذج الأصيلة من الفن الشعبى فضـلا عن الاهتـمام بالحرف التقليدية هو احيـاء الفنـون التقليدية الشـعبية باتاحتها ووضعها تحت أنظار الفنانين

التشكيليين ، باعتبار أن وكالة الغورى مجمعا توجد به مراسم للفنانين وملتقا ثقافيا لهم ولغيرهم .

وطوال الستينات ـ كان مركز الفنون الشعبية ينمى ، ببطء ولكن باضطراد ، مجموعة متحفه ، التى كان يجمعها خلال رحلاته الميدانية الى الأقاليم المختلفة على طول الجمهورية . ومازالت المجموعات المتنامية تعانى الازدحام فى حجرتى المتحف الصغيرتين . وقد بلغ رصيد المتحف حتى الآن حوالى ١٢٠٠ قطعة ما بين أزياء وحلى ومشغولات يدوية ومنتجات للفخار .

واذا كنا قد استعرضنا المؤسسات والجهات التى اعتنت بجمع المواد التى تمثل الثقافة الشعبية ، وحاولت تنظيم متاحف تعرض فيها هذه المواد وتتيحها للدارسين والراغبين فى المعرفة ، فان من حقنا الآن أن نوجز بعض الملاحظات العامة على مسار الحركة والاتجاهات التى سادتها :

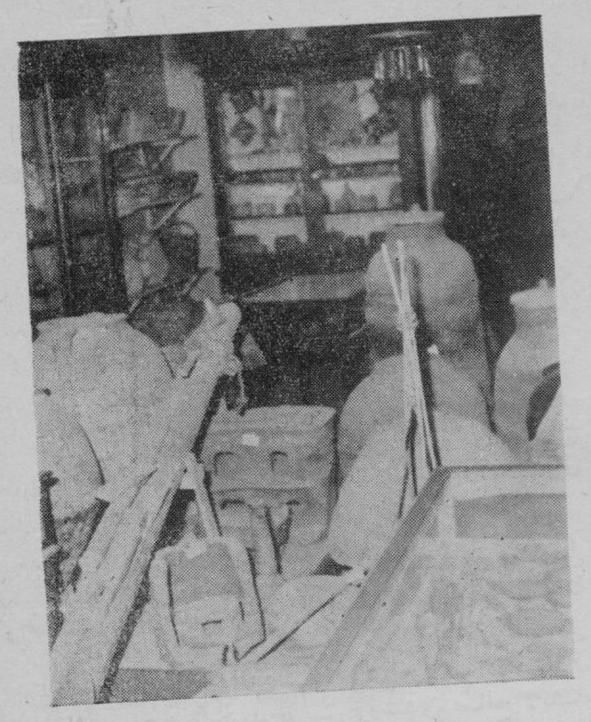
١ ـ بدأت الحركة مبكرة تكاد توازى فى تاريخ نشأتها تاريخ نشأة الحركة فى أوروبا .

٢ ـ أن الدوافع للاهتمام بالتراث الشعبى تكاد تكون متشابهة أيضا مع ما حدث فى أوروبا، وأبرز تلك الدوافع هو الشعور القومى المتنامى ، والذى كان يتحمس لابراز الطابع القومى ، والكشف عن المنابع الأصيلة لثقافة الشعب ، ومظاهر حضارته المتميزة ، وازدياد الشعور الديموقراطى الذى استوجب اعادة تقييم حياة المواطن العادى والنظر الى ابداعه على أنه شىء جدير بالعناية وأخذه مأخذ الجد لا التعالى .

٣ ـ رغم هذا التوازى فى النشأة وتشابه الدوافع ، الا أن الحركة فى أوروبا أخذت تواصل نموا صحيا منتظما ، سواء من حيث الحجم أو النوع ، ولكن الحركة فى مصر جعلت تفتر وتتفتت . فما السر ؟

فى تقديرى أن ذلك يرجع الى سبب أساسى فنى . ( بالطبع بعد أن نضع فى اعتبارنا الفارق الحضارى الهائل ، والغنى الفاحش الذى يقارن بضعفنا ، والذى قد يكون السبب الاول فيه هو استنزافهم لنا . )

لقد نمت الحركة فى أوروبا لأنها نبعت من قاعدة عريضة عميقة اهتمت بالثقافة التقليدية



قاعة الريف

الشعبية وجمعها وتصنيفها وعرضها ودراستها واستلهامها فى الاعمال الفنية المختلفة . وسنبين بعد قليل بعض مظاهر ذلك .

٤ ـ رغم سير الحركة فى مصر سيرا واهنا الا أنا لا نستطيع أن ننكر أنها أخذت شكلا من النمو جعل يكمل نواحى القصور ـ سواء بوعى أو بدون وعى . وجعلت كل مؤسسة تظهر تبدو وكأنها تتمم ما أغفلته الاخرى .

لقد ركزت مجموعة متحف الجمعية الجغرافية على بعض الادوات والاشياء الاثنولوجية من القاهرة والسودان ، فجاءت نماذج المتحف الزراعى وعرضت الحياة فى الريف .

ومن بعدها اتجهت مجموعة وكالة الغورى الى الصحارى والواحات والثقافات المتفردة كسيوة والنوبة . وأخيرا اتجه مركز الفنون الشعبية يجمع مظاهر الفنون الشعبية على طول الوادى والصحراء المحيطة به .

٥ ـ ان مفهوم الثقافة الشعبية غير محدد تماما بين كل هذه المؤسسات وان كنا نستطيع أن نستخلص أنهم يعنون به المواطن العادى الذى يعيش فى السفح الاجتماعى . ومع هذا يخلطون بمنتجاته أشياء تنتمى الى طبقات عليا ـ مصرية وغير مصرية ـ على أنها أشياء تقليدية (أنظر مثلا

ملابس التلى التى قد يرتعد المواطن العادى عند سماعه لقيمتها ! )

٦ ـ فى الوقت الذى يتضح فيه الاتجاه الاثنولوجى بصورة أكبر فى مجموعتى متحف الجمعية الجغرافية والمتحف الزراعى يتأكد الاتجاه الفولكلورى والجمالى فى مجموعتى وكالة الغورى ومركز الفنون الشعبية ٠

٧ ـ لم تأخذ كل تلك المؤسسات بما يستحدث من أنظمة وطرائق للتصنيف والترتيب والعرض والتوثيق العلمى الذى يرجع كل ظاهرة أو نموذج الى موطنه وأصحابه وتاريخه وانتشاره وما الى ذلك ٠

٨ ـ اتجهت كل تلك المؤسسات الى العرض داخل حجرات وقاعات ٠ وهذا طبيعى فى المرحلة السابقة ، ولكن غير الطبيعى هو الصمت المتغاضى الذى قوبلت به الدعوة التى رددها الاستاذان الدكتور عبد الحميد يونس ورشدى صالح لانشاء متحف مفتوح للثقافة الشعبية ٠

٩ ـ حان الحين لأن تتكامل المجاميع المنثورة بين المؤسسات المشار اليها فى هيئة واحدة ثم تباشر تلك الهيئة استكمال « المتحف المفتوح » ووضعه فى مستوى جديد بما وصل اليه مستوى الوعى والدراسات فى بلادنا ٠

١٠ ـ اذا كانت الدعوة الى انشاء متحف على مستوى الوطن العربى ستخرج الى حيز التنفيذ فما أجدرنا بأن نستفيد بتجاربنا وبالمادة الموجودة بالفعل ٠

ولنلق الآن نظرة على ما تم فى أوروبا ٠(٤) ( والمقارنة مع أوروبا ليست مجرد عقدة النقص والتغريب ، ولكنا ملزمون بالنظر الواعى اليها باعتبارها البلاد التى سبقتنا ومن حقنا الاستفادة بتجاربها حتى نتجنب التكاليف الباهظة لمبدأ التجربة والخطأ ) ٠

يمكننا ـ مع التعميم الشديد ـ أن نضع الخط العام لتطور حركة اقامة متاحف تعنى بثقافة الشعب فى المراحل الثلاث التالية :ـ

١ ـ بدأت حركة واسعة من الهواة والمهتمين يجمعون ما قد يجدونه لدى أسرهم أو فى محيطهم مما يعتبرونه ممثلا لتراث تقليدى شعبى ٠ وكان الأثرياء منهم يهبون قصورهم ويكرسونها لعرض تلك المجاميع ، بينما كان الأقل قدرة يتكاتفون لجمع مجموعاتهم معا وعرضها فى مكان يدبرونه لذلك ٠ ولقد رأيت نموذجا من كلا النوعين فى بلد صغير هو رومانيا ٠ ففى أقصى شمال رومانيا فى قرية صغيرة ـ لا تكبر عن أى كفر من كفورنا ـ خصص مجلس القرية قاعدة مستطيلة بسيطة المظهر والبناء ، أخذ الفلاحون يودعون فيها كل ما يكون لديهم أو يعثرون عليه من أشياء تنتمى الى المنطقة ويرون أن لها قيمة فولكلورية أو اثنولوجية ٠ وكان مفجر فكرة هذا المتحف وصاحب نواته وراعيه فلاح نصف أمى ٠

وفى طرف بوخارست ـ حيث تقع بيوت الطبقة الارستقراطية القديمة ـ وهب الطبيب مينوفتش قصره وبه مجموعته الخاصة الكبيرة من الفن الشعبى وخاصة الخزف ٠ ولو أخذنا مثلا آخر من السويد سنجد أن هيئة أهلية تتكون للعناية بالمتاحف الشعبية وتستطيع أن تجمع من المال ويكون لها من الضغط الادبى ما يجعلها تأسس كراسى أستاذيته فى الجامعات للأدب الشعبى والفولكلور ٠

## ٢ ـ المرحلة الثانية :

أخذت المتاحف التاريخية والثقافية تفرد أقساما للفولكلور والاثنولوجيا ، أو على الأقل تحرص على اقتناء مواد فولكلورية واثنولوجية ٠ كما ظهرت متاحف اقليمية تركز على المواد الفولكلورية والاثنولوجية المحلية ٠ ومن هذا الطريق أنبثق نوع آخر يتجه الى الاحتفاظ بأقدم منزل أو مبنى فى المنطقة ويتوفر فيه الطابع الشعبى ، مع الاحتفاظ بأدواته وأثاثه وأزياء ساكنيه وأدواتهم وذلك بعد صيانته بالطبع وتهيئته لكى يصبح متحفا صالحا للزيارة ٠

٣ ـ كانت الخطوة التالية هى انشاء ما سمى « بالمتحف المفتوح » ٠ وتقوم فكرته على : اعادة خلق جو الحياة التى يحياها الشعب ، ويعنون به الطبقة التى تعمل بأيديها ، وطرق عمله ومظاهر ابداعه ٠

ومن ثم فهو يعرض مبانى بأكملها ومعدات وأدوات من البيئات الاقليمية المختلفة ٠ ولا شك أن عرض وحدات عمرانية شعبية كاملة يتطلب مكانا واسعا وغير مسقوف ، ويفرض بالضرورة توفير بيئة قريبة الى حد ما من البيئة الطبيعيه التى كانت تلك الوحدات والاشياء قائمة فيها فى الأصل ٠ وتنسق تلك الوحدات فى مجموعات طبقا للمناطق الثقافية للاقليم الذى يمثله المتحف ٠

وقـد كان لدول الشمال الاوروبى فضل الريادة فى هـذا النوع من المتاحف ، ففى عـام ١٨٩١ افتتح أول متحف مفتـوح فى اسكانسن Stigum بالقرب من استوكهلم بالسويد ، وفيه أقيمت محلات شعبية وبيوت قديمة منقولة من أماكنها٠ ومن بعده متحف نوردسكا Nordiskq الذى يجسـد كيف تضـافرت الجهود الاهلية والحـكومية على تأسيس واحد من أكبر متاحف التراث الشعبى فى العالم ، والذى يحتوى على مكتبة متخصصة تضم أكثر من مائة ألف مرجع٠

« **متحف القرية** »

واذا شئنا أن نأخذ مثالا آخر من رومانيا ــ البلد الصغير غير الغنى مثلنا ــ فانا نقدم «متحف القرية» ( خاصة أنى قـد قمت بزيارتين لذلك المتحف فى أواخر عام ١٩٦٨ تجعلانى فى وضع قادر على الحكم على ما عاينته ) ويصـور المتحف كيف تتم تنمية العمل العلمى فى تؤدة ولكن على أساس متين يكفل للعمل اتقانه وضمان تطوره ٠

بين عام ١٩٢٥ و ١٩٣٥ تم اجراء عديد من المسوح الاجتماعية على القرية الرومانية تحت رعاية جامعة بوخارست ٠ وتبع تلك الدراسات معارض معاصرة ، كان من نتـائج كل ذلك أن تيقظ الاهتمام بالظواهر الاثنوجرافية ومنتجات الفن الشـعبى ٠ وكان آخر ما نظم من تلك المعارض ، ذلك المعرض الذى نظم فى عام ١٩٣٦ فى المنتزه على ضفاف بحيرة هراستراو ببوخارست تحت اشراف الاستاذ ديمترى جوست ، وكان من معـاونيه ميهاى بوب ( مدير معهد الاثنوجرافيا والفولكلور الحالى) ٠ وكانت النماذج التى عرضت فى ذلك المعرض النواة التى نمى عنها « متـحف القرية » ٠

فى عام ١٩٤٨ ــ بعد التحول الاشتراكى ــ أعطى اهتمام جدى لارساء هذا المتحف المفتوح على خطوط علمية ، كجزء من المنجزات الثقافية للحكم الجديد ، ونظر اليه باعتباره المتحف القومى٠(٥)

بدأت الابحاث العلمية عن المناطق الثقـافية الرئيسية فى البلاد ٠ وتم على ضوء تلك الابحاث تحديد القطع التى تضم الى المتحف ثم جرى نقلها من مواضعها الاصليـة الى المتـحف ٠ وجمعت الوحدات المعمارية داخل المتحف على نسق تجاور مناطقها الاصلية ، أى وفق توزعها الجغرافى ٠ وروعى عمـوما فى تخطيط المتـحف أن يماثل خريطة رومانيا ٠

وبالمراعاة الدقيقة للمناهج العلمية فى انتخاب ونقل واعادة تجميع وحدات المتحف احتفظ المتحف دون تغيير بالملامح الأصلية للمعروضات وبأصالتها الوثائقية ٠ وهـذا ما يعطى الزائر انطباعا قويا بواقـع حى ، فى نفس الوقت الذى يفرش فيـه أساسا لدليل ينمى معـلومات الزائر عن تاريخ وحياة وفن سكان مختلف أجزاء البلاد حيث تصور معروضات المتـحف مختلف أنظار العمل وتطور الابداع الفنى الشـعبى خـلال القرون الاربعة الاخيرة ٠

والمتحف فى شكله الحالى يحتـوى على ٢٩١ بيئة أصيلة ، مجمعة فى ٦٢ وحدة معمارية ، بها أكثر من ٢٠ ألف قطعة مختلفة ٠ وفى هذه القرية الصغيرة نجـد مسـاكن ، اسطبلات وسقائف ، مظلات وكنائن للدجاج ، مطابخ المنزل الصيفية وأبراج الحمام ، صوامع الغلال ، الآبار ، بوابات ذات منحنيـات وكوى ، قوائم المداخل ، أسوار مصـنوعة من الاغصـان أو الالواح الخشبية المشغولة ، كنائس ومزارات دينية مقـامة على الطرق، مشاغل وطواحين ومعاصر وحوانيت عمل٠

وداخل تلك المبانى الاشياء الاساسية للحياة اليومية ، مرتبة وفق عادات وطرائق الحياة فى القـرى الممثـلة لأقاليمها ٠ وتختلف كل تلك



قاعة الحياة فى مصر



قاعة السودان

المعروضات فى أنماطها وطرزها وأشكالها وألوانها من منزل الى منزل ومن اقليم الى اقليم . ورغم هذا التباين والتعدد فان تجاور هذه المعروضات يسهل على المرء اكتشاف التقارب بين الطرز والاشكال والوظائف الذى يشكل وحدة عامة لثقافة الشعب من خلال التنوع .

مارا من وحدة الى أخرى ، يتعرف الزائر على مختلف أشكال العمارة التى تمثل أنماطا عديدة من المساكن : المنازل الخشبية والحجرية من المناطق الجبلية ، ذات السقف المنحنى القشى أو الحصبائى ، والمساكن الصيفية المستوفية بالغاب ، مساكن من الاقاليم التلية مرفوعة على أقبية وأساسات حجرية ، والاكواخ المحفورة فى السهول .

بعض الاشكال المعمارية وطرق البناء تثير قضايا علمية خطيرة اذ أنها تشير الى أنها بقايا لعصور تاريخية متحولة ، ذلك أنها تحتوى على عناصر تماثل أخرى تعود الى عصر ماقبل التاريخ . وهى تمد المادة الاثرية بمساعدة فى توضيح المشاكل التى تتطلب التعاون بين التاريخ وعلم الآثار وعلوم الانسان .

وأكثر الامثلة على ذلك بدائية كوخان محفوران من القرن التاسع عشر من اقليم أولتانيا بمحتوياتهما : جدائل العشب ، ريش الديك وزغبه لأغراض الزينة ، أوتاد من الطراز النيوليتى (العصر الحجرى الحديث) ، قلل وموقد نقالى لخبز الخبز ، طراز بدائى من الأوعية تعطى مظهر الآنية .

وفى الوقت الذى يقدم فيه المتحف أنماط العمارة وطرزها وزخارفها وطرائق بنائها وأدواتها ، فانه يعرض معها الادوات والاشياء المستعملة فى احتياجات الحياة اليومية ، ماقصد بها مجرد الاستعمال العملى أو الاستمتاع الفنى .

وعلى الحيطان تعرض المعلقات التجميلية ، وفى الجوانب مفارش الأثاث والملابس وأعمال التوشية والابرة ، حتى الفوط .

كما يوجد الكثير مما هو مثير فى شئون التكنيك الشعبى ممثل بعض الاوعية والعدد والآليات ، من نوع الاستنباطات الاولية لتسهيل أو استبدال أو تكبير فعل يد الانسان ، السقاطات الخشبية السرية للأبواب ، أوعية صناعة النسيج المنزلية ، أدوات استخراج العصير من الكروم والتفاح والبرقوق ، والزيت من البذور ...الخ .

ولتصوير الحرف الشعبية ، يحتوى المتحف بعض دكاكين كاملة لخزافين وحدادين .

ويضع المتحف فى اعتباره تصوير التنوع الوظائفى . ففى عرضه لمساكن من الجبال أو التلال أو السهول والمستنقعات يقدم منازل للرعاة ، العمال الزراعيين ، زارعى الفواكه ، مربى الكروم ، الصيادين ...الخ

كما يعكس المتحف الحياة الاجتماعية لسكان القرية ، والاختلافات الاجتماعية . ويبدو هذا جليا من اختلافات أحجام المبانى ، محتوياتها ، نوعية المادة المستخدمة ، فى المشغولات المنزلية ، وحتى فى تفضيل ألوان معينة أو تصميمات زخرفية بعينها .

واذا كان المتحف يركز على الابداع الرومانى الأصلى فى الجانب الاكبر من معروضاته ، فانه يعرض أيضا صورا من حياة وفن الاقليات

المتعايشة ، ويضعها فى مكانها الطبيعى ، يلاحظ المرء بسهولة ما هو خاص لكل منها وما هى التأثيرات المتبادلة بينها .

وهكذا تتجمع وحدات المتحف لتعطى شهادة موثقة على تاريخ ثقافة وفن الشعب . ولكن هل يقوم المتحف بعملية العرض فحسب ؟ كما أشرنا فى البداية المتحف الاثنوجرافى الفولكلورى معهد لدراسة الثقافة الشعبية . وانطلاقا من هذا المفهوم فان « متحف القرية » يقوم بعمليات مستمرة فى البحث والجمع والحفظ لتراث وذخائر الفن الشعبى من أجل أن تدرس ، وتقيم ، ويعرف بها وتستخدم كمصادر للالهام فى كل ميادين الابداع الفنى المعاصر .

ويخطط المتحف فى المدى القريب لان يغطى فى مقتنياته كل الاقاليم وأن يصل فى دراسته التاريخية الى عمق الثلاث القرون الاخيرة . ويشارك المتحف باعتباره هيئة ثقافية متخصصة فى المؤتمرات والحلقات الدراسية وقد نظم هو نفسه مؤتمرا عن المتاحف المفتوحة فى عام ١٩٦٦

ويقيم علاقات وثيقة مع المتاحف والهيئات النظيرة فى الخارج ، ويتبادلون الزيارات والمنشورات .

وينظم المتحف معارض نوعية أو شاملة ثابتة ومتنقلة بصورة دائمة تكاد تكون سنوية وعند زيارتى كان المتحف يعرض أكثر من ثلاث معارض أحدها عن الأيقونات الزجاجية يتنقل بين أكثر من عشرين قطرا وآخر عن السجاد فى النرويج وثالث عن الفن الشعبى الرومانى عموما فى سويسرا ورابع مشابه فى طوكيو .

ويقوم المتحف باعتباره المتحف القومى الأم بالاعداد لمتاحف أخرى مشابهة تقام فى الأقاليم المتميزة بثقافاتها أو فى المناطق التى تتميز بصناعات أو حرف متخصصة .

وهكذا يعكس المتحف حركة واسعة تدل على الحيوية والفاعلية وعلى متانة بنيانه العلمى والفنى ، وتؤكد دوره النشط كمؤسسة ثقافية تساهم فى بث الوعى بالتراث القومى وتأصله .

ويتكون جهاز المتحف البشرى فى الدرجة الاولى من ستة عشر باحثا يجرون بحوثا ميدانية ويختارون المقتنيات كما يجرون بحوثا للنشر . وكذا مجموعة من المرممين المتخصصين يعملون من

The Village Museumin Bucharest, Gheorghe Focsa, Bucharest, 1967.

خلال ورشة للنجارة وأخرى للأيقونات وثالثة للملابس ...الخ. فضلا عن مجموعة مرشدين وكلهم من خريجى الكليات القريبة فى تخصصها من مجال المتحف . ومن المفروض على المرشد أن يقدم من الدراسات ويبدى من الميل الى عمله ما يجعله يتحول بعد فترة زمنية الى باحث . وتأتى بعد ذلك مجموعات الحراسة والادارة وما الى ذلك . وتكون كل الهيئة العاملة بهذا الشكل ١١٠ عاملا بالمتحف .

والمتحف له نوع من الاستقلال ، ولكنه يتبع فى الاشراف الأعلى للجنة الثقافية ، وهى التى تمول نفقاته الكثيرة . ويخصص المتحف دخله من رسم دخول حوالى نصف مليون زائر لأعمال نشر وطبع البحوث والدراسات الثقافية والفنية عن التراث الشعبى الرومانى .

## الدرس المستفاد

ان الفرصة الآن مواتية لتأسيس متحف مفتوح للثقافة الشعبية خاصة وأن الجامعة العربية قد أبدت اهتماما بانجازه . ولدينا من الخبرة الطويلة والمجموعات التى تم تجميعها بالفعل والخبرة البشرية المباشرة ما يشكل رصيدا طيبا للبدء فى هذا العمل الثقافى الهام .

## المراجع


١ ـ فريدريك بونولا بك : المتحف الجغرافى والاثنوجرافى مقال بالفرنسية فى مجلة الجمعية الجغرافية الخديوية عام ١٨٩٩ ، وترجمة النص للدكتور عثمان خيرت بمقال: المتحف الاثنوجرافى للجمعية الجغرافية المصرية بمجلة الفنون الشعبية، العدد الثامن ، مارس ١٩٦٩ .

٢ ـ على كامل الديب : نماذج من الحياة والفنون الشعبية فى الريف، مقال فى مجلة مركز الفنون الشعبية ، العدد الثانى ، أغسطس ١٩٦٠

٣ ـ عثمان خيرت : المعرض الدائم للفنون الشعبية بوكالة الغورى ، مقال فى مجلة الفنون الشعبية ، العدد السادس ، مايو ١٩٦٨ .

٤ ـ للاطلاع على حركة انشاء المتاحف الفولكلورية والاثنولوجية فى العالم أنظر مادة متحف فولكلورى بمعجم فونك للفولكلور ج ٢ الصفحات ٧٦٣ ـ ٧٧٤ ، مع الأخذ فى الاعتبار أن المادة قد قدم عهدها ويجب استكمالها بما استحدث .

٥ ـ أنظر دليل المتحف

# ابن عروس
## والطريقة العروسية

ابراهيم محمد الفحام

**مقدمة :**

لا توجد شخصية من شخصيات الأدب الشعبى فى مصر ، أحاطها الغموض ، بقدر ما أحاط بشخصية ( أحمد بن عروس ) .

ويبدو أن القليل مما قدمه رواة سيرة ( ابن عروس ) وحكمه ، عن ملامح شخصيته ، قد استنتجوه استنتاجا ساذجا من اسمه ولقبه ( أحمد بن عروس الهوارى ) ومن بعض ما نسب اليه من الحكم ثم نسجوا من خيوط ذلك الاستنتاج قصصا أكثر سذاجة ، خلقت منه شخصيةأخرى تكاد تكون مستقلة عن شخصيته الحقيقية .

فمن وحى اسمه وبعض ما نسب اليه من الحكم نسجوا قصة ( العروس ) التى قطع عليها الطريق وهى فى هودج الزفاف ، أيام احترافهاللصوصية، فلما رآه أهلها تنحوا عنها خوفا منه ، فأتى اليها وسألها ( من أين ؟ والى أين ؟ ) فبينما هى تجيبه اذا بالجمل يلوى عنقه ويأكل من الزرع الأخضر فقالت له ( العروس ) :

**يا جمل ( العروس ) لا ترعى الندى**
**اليوم هنـــا والملتقى غـــدا**

فلما سمع كلامها تاب توبة نصوحا ، وأخذ بزمام الجمل وسار بالعروس الى أهلها ، ورجع من يومها عن غيه ، وخلع ما عليه من الثياب الفاخرة . وانطلق هائما على وجهه فى الجبـال يقول :

**حرامى وعاصى وكداب**
**عاجز هـزيل المطايـا**
**وتبت ورجعت للبـــاب**
**هيا جزيل العطـايا**

وقد نسجوا قصته مع العـروس من وحى تسميته ( ابن عروس ) وتعليلا لها ، ومن وصفه لنفسه ( بالحرامى ) فى هـذين البيتين اللذين قالهما فى التوبة واللذين يعتبران فاتحة الديوان المنسوب اليه .

ومن وحى لقبه ( الهوارى ) استنتجوا أنـه نشأ فى موطن قبائل ( الهوارة ) بالصـعيد الاقصى وعلى وجه التحديد فى الزمن الذى بلغ فيه نفوذ تلك القبائل ذروته بقيادة زعيمها (الامير همام الهوارى ) الذى وصفه ( الجبرتى ) بأنـه ( عظيم بلاد الصعيد ) وقد توفى ٨ من شعبان سنة ١١٨٣ هـ ( ١٧٦٩ م ) وظلت لتلكالقبائل سطوتها الى عهد قريب .

ولا شك أنه من العجيب حقا أن يكون هـذا القدر الضئيل من المعلومات عن تلك الشخصية هى قصارى ما استطاع أن يقـدمه لنـا رواة سيرتها على الرغم من حداثتها — اذ يزعمـون أنه عاش حتى أواخر القرن الثـامن عشر — وذلك بالنسبة لشخصيات أخرى مثـل شـخصية ( خلف الغبارى ) الذى توفى — كما جاء فىتاريخ ابن اياس — فى أوائل القرن الخـامس عشر ، وخلف لنا حكما مماثلة لحكم ابن عروس — وربما فاقتها عمقا وطلاوة — الا أنها لم تحظ بمثـل

ما حظيت به من الذيوع والبقاء ، ومع ذلك فقد خلد التاريخ من ملامح شخصية ( الغبـــارى ) أكثر مما خلد من ملامح شخصية (ابن عروس ) .

والحقيقة أن السر فى غموض شـــخصية ابن عروس ، أنه لم يعش فى مصر ، وانمـــا عاش ومات فى موطنه ( تونس ) ، بعد أن زار بعض بلاد الجزائر والمغرب ، ولم تعش بيننـــا الا حكمه التى جاء بها مريدوه وأتباعه من الحجاج والعلماء وطلاب العلم والمهاجرين الى مصر، الذين نشروا الطريقة المنسوبة اليه ، وهى ( الطريقة العروسية ) احدى فروع ( الطريقة الشاذلية ) .

**اسمه ونسبه :**

أما عن اسمه ونسبه كاملين ، فهو ( أحمد بن محمد بن عبد الله بن أبى بكر بن عبد الدايم ( الشهير بابن عروس ) ابن عبد القـادر التميمى الهوارى ) ، وكانت أمه ( حميضة ) أو ( سالمة ) تنتمى الى بلدة ( مصراطة ) بطرابلس الغرب . ولذلك كانوا يسمونه ( ابن الطرابلسية ) .

أما عن سبب تسمية جده الاعلى عبد الدايم ( ابن عروس ) فقد جاء بكتاب ( الوصـــية الكبرى) الذى ينسب الى خليفته الخامس ومحيى طريقته (عبد السلام الأسمر ) أن أباه عبدالقادر لم يمكث مع أمه فى عرسها الا ســاعة واحـــدة ، فارقها بعدها ، ولم يظهر له خبر ، فلمـا أنجبت عبد الدايم وشب عن طوقـــه ، عرف ( بابن عروس ) .

والحقيقة أن اسم ( عروس ) من الاسماء التى كانت معروفة بالمغرب ، فهناك قبيلة تســـمى ( قبيلة بنى عروس ) فى ( جبل العلم ) أحـــد جبال ( غمارة ) بالمغرب الاقصى .

وقد نقلنا نسب ابن عروس هذا عن كتـاب ( ابتسام الغروس ، ووشى الطروس ، فى مناقب قطب الأقطاب ، سيدى أحمد بن عروس ) الذى ألفه ( الشيخ عمر بن على الجزائرى الراشدى ) وهو أكثر ما كتب عن ابن عروس وضوحـــا وتدقيقا ، وان كان لا يخلو من المبالغـات ، التى يتسم بها هذا النوع من المؤلفات .

وقد ورد له نسب آخر فى كتاب ( الوصـية الكبرى ) اذ ذكر أنـــه ( أحمد بن محمد بن عبد الســـلام بن أبى بكر بن عروس التميمى الهروى بن عبد الواحد بن كعيبة بن سعيد بن رواحة بن شيبة بن كنانة بن قتادة بن الفضل بن عباس بن عمر بن عبد الله بن عبد القادر بن سعيد الشريف الهاشمى ) .

وذكر ( الشيخ كريم الدين البرمونى المصراتى) فى كتابه ( روضـــة الأزهار ومنية الســـادات الابرار فى جمع مناقب صاحب الطار ) الذى نقحه واختصره ( محمد بن محمد بن عمـــر مخلوف الشريف ) فى كتاب جديد ســـماه ( مواهب الرحيم ، فى مناقب مولانا الشيخ ســـيدى عبد السلام بن سليم ) أن نسب ابن عروس كما يلى ( أبو العباس أحمد بن عبد الله بن أبى بكر بن سيدى عروس الهوارى التميمى ) .

والواقع أنه بالاضافة الى كثرة ما يشـــوب ألفاظ هذين الكتابين من التصحيف والتحريف الظاهرين فقد ملئا بكثير من المعلومات المشوشة المتضاربة ، التى قد يرجع بعضها الى فعل الاتباع والمريدين والنساخ .

**مولده وسيرته :**

كان مولد ابن عروس بقـــرية ( المزاتين ) بالجزيرة القبلية ، على بعد خمسين ميلا من مدينة تونس . وقبل بلوغه ، ترك أسرته ، ورحل الى تونس ، وأوى الى زاوية ( الشيخ أبى عبد الله محمد المحجوب ) تحت ( جامع الهواء ) ثم انتقل الى غيرها .

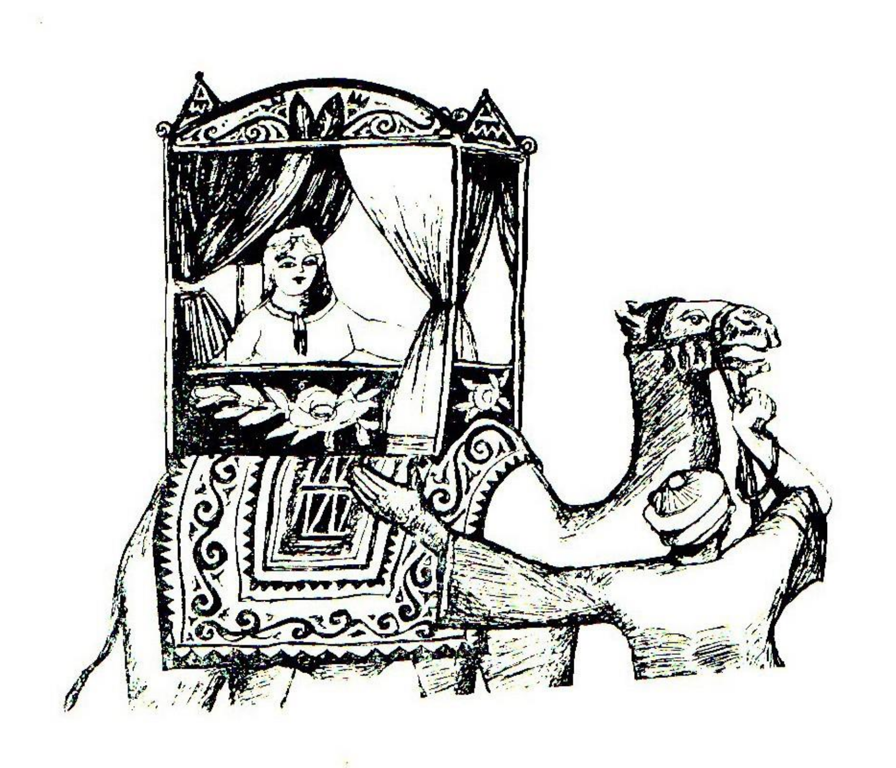
وقد اشتغل فى فترة من حياته بنشر الخشب كما اشتغل بالنجارة ، فكان ينجر المحاريث ثم اشـــتغل فى أحد الافران ، ثم انتقل الى بلدة ( بنزرت ) ثم الى ( باجة ) ثم الى غيرها .

ثم تفرغ للعبادة ، وعرف عنه الزهد . فكان لا يأكل الا المنبوذات من الخضر ، وقطع الخبـــز الملقاة . ولا يتسول . وأقام فترة من حياتـــه بمقام الشيخ ( أبى مدين شعيب ) بعبـــاد تلمسان بالجزائر ثم انطلق غربا حتى بلغ مراكش ووصل حتى مدينة سبته .

وبعد أن أقام بتلك البلاد طويلا ، عاد منها الى تونس وقد شب واكتملت رجولته ، فاجتمع حوله الناس ، وكثر المعتقدون فيه ، وأقام فى بداية الأمر فى ( فندق الرصاص ) ثم انتقـل الى فندق آخر أقام فى سطحه وكان يخـــاطب زواره من مكانه ، وهم وقوف بأسفله .

ولما كثر مريدوه أقام له ( السلطان محمـــد المنتصر بن المنصور بن فارس ) وهو من سلاطين بنى حفص ، زاوية له فى ذلك الفندق .

وكان ابن عروس يكنى ( بأبى الصرائر ) . وقد حرفت تلك الكنية الى ( أبى الطرير ) فى كتاب ( الضوء اللامع لأهل القرن التاســـع ) ( لشمس الدين محمد بن عبد الرحمن السخاوى) وسبب تلك الكنية أنه كان يحمـل الصرائـــر



الثقيلة – جمع صرة – ويمر بها فى أزقة تونس اذلالا لجسده ، وتكفيرا عن ذنوبه ، ويقال انه نم يحمل تلك الصرائر دفعة واحدة ، وانما فعل ذلك بالتدريج ، فصر فى بادىء الامر صرة واحدة قدر النارنجة فى طرف كسائه ثم زاد فيهـــا شيئا فشيئا ، حتى عظمت جدا ، وأضاف اليها تباعا عدة صرائر أخرى ، ثم علقهـــا على طرفى خشبة ، وجعل يحملها على كتفه اليمنى تارة ، وعلى كتفه اليسرى تارة أخرى .

**وصفه ومناقبه :**

وكان ابن عروس – كما ذكر الشيخ عمـــر الجزائرى – ( أزهر اللون ، ضخم العظام ، بعيد ما بين المنكبين ، عريض الصدر ، ربعة فى قده ، الى الطول ، كث اللحية ، أشهل العينين ، عريض الوجه مستديره ، مع الجمال البارع فى البنيـــة الكاملة السوية ، والصورة القويمة القوية ) .

أما عن ملبسه فقد ذكر أنه ( كان حســـن الهيئة ، نظيف الحال ، يلبس عليه جبة بيضـــاء من صوف ، وشملة بيضاء ، ويلبس القبقاب فى الشتاء والصيف ، ويعمل عدد من الحلفـــاء فى زمامه ) .

وبالغ فى نسبة كثير من الكرامات والخوارق اليه .

وتحدث ( عبد الرؤوف المناوى ) عن بعض أحواله الاخرى فى كتابه ( الكواكب الدرية فى تراجم السادة الصوفية ) فوصفه بأنه ( العبـــد الصالح المجذوب الكبير الشأن ) وأنه ( كان من كبار الاولياء أهـــل الجذب بتونس ) وان ( له كرامات ظاهرة وأحوال باهرة ) وانه ( كان مهابا جدا ، لا يقدر على لقائه كل أحد بحيث يقشعر البدن لرؤيته ) ومن الكرامات التى نسبها اليـــه ( انه كانت الطيور الوحشية تنزل عليه ،وتأكل من يديه ) و ( أنه كان عنده جمع وافر من الفقراء فكان يمد يده فى الهواء ويحضر لهم ما يكفيهم من القوت ) .

وذكر أن رجلا « دخل عليه لزيارته ، فرأى طول أظافره ، وشعث رأسه ، فحدثته نفســـه بشىء فقال له : السبع يكون بالاظفار ) .

وقد أضفى عليه اتباعه ورواة سيرته الكثير من صفات الشجاعة والبطولة الخارقة ، فجـــاء فى ( الوصية الكبرى ) ان ( من علو مقامه كان يركب على الاسد ، ويتعمم بالثعبان ، ومن مناقبه كانت لا تنفر منه الطيور وتنزل عليه بأجنحتها ويعرف كلامها ، وتعرف كلامه ) وانه كان ينقل على ظهره العشرة القناطير من الحديد ، وينقـــل على عاتقيه النخلة الطويلة الغليظة ، وأنه كان يأمن

الاقفال أن تفتح ، فتستجيب له ٠

**وفاته وضريحه :**

ذكر عبد الرؤوف المناوى فى معرض ترجمنه لابن عروس ، أنه توفى سنة نيف وسبعين وثمانمائة وذكر ( أبو الفلاح عبد الحي بن عماد الحنبلى ) الذى نقل عن المناوى ترجمة ابن عروس فى كتابه ( شذرات الذهب فى أخبار من ذهب) أنه توفى فى حدود سنة ٨٧١ هـ ٠

وذكر ( الشيخ حسين خوجة بن على الحنفى ) فى كتابه ( الذيل لكتاب بشائر أهل الايمان فى فتوحات آل عثمان ) فى معرض ترجمته ( للشيخ أبى الفضل المسراتى ) أن جده صلى على ( أحمد بن عروس ) عند وفاته ، وقد توفى ذلك الشيخ بتونس سنة ١٠٨٥ هـ ٠

أما ( الشيخ عبد الكريم البرمونى ) فقد ذكر فى كتابه ( روضة الازهار ) تاريخ وفاته على وجه التحديد ، فقال انه توفى فى ٨ من صفر سنة ٨٦٨ هـ ، وهو ما ذكره (محمد الباجى المسعودى ) فى كتابه ( الخلاصة النقية فى أمراء افريقية ) ٠

واذا صح ذلك ، يكون قد توفى فى زمن ( السلطان أبو عمرو عثمان بن عبد الله محمد الحفصى ) ٠

وكانت وفاته ـ كما ذكر البرمونى ـ عن خمسة عشر ومائة سنة ٠

ومن بعض الخوارق التى نسبت اليه بعد وفاته انه تكلم وهو ميت ، ثم تكلم وهو محمول فى النعش وقد دفن بالزاوية التى أقامهما له ( السلطان محمد المنتصر ) ، وقد دفن فى تلك الزاوية ( عثمان داى ) أحد ولاة تونس فى العصر العثمانى سنة ١٠١٩ هـ ٠ كما دفن فيها ( رمضان داى ) فى سنة ١٠٤١ هـ ٠ حتى بنى له ابنه ( حمودة باشا ) ضريحا فى مسجد خاص ٠

ولا تزال زاوية ابن عروس قائمة حتى الآن ٠

**حكم ابن عروس :**

تتردد على ألسنة الناس عشرات من الحكم التى ينسبونها ـ بالحق أو بالباطل ـ الى ابن عروس ٠

وعلى الرغم من بساطة المعانى التى تتضمنها هذه الحكم ، فقد استمدت جاذبيتها وخلوها من صياغتها الشعرية ، وأسلوب انشائها ٠

وقد جاء فى ( الوصية الكبرى ) أن ابن عروس كان ينشد تلك الحكم بصوت شجى ، وأن الله وهبه صوتا لم يكن يوجد فى زمنه أجمل منه ، وأن الناس كانت تبكى اذا استمعت اليه ٠

وقد أضفى هذا الكتاب على تلك الحكم طابعا أسطوريا مثيرا ٠ فكان مما رواه عنها أن مريدى ابن عروس جمعوا منها ما يملأ ثلاثمائة كتاب وسجلوا عن مناقبه ما يملأ عشرين كتابا ، فلما سمع بها حاكم الجزائر أرسل الى حاكم تونس أن يأتيه بها فأرسلها اليه فى سفينة ٠ فما ان وصلته حتى أمر باحضار علماء البلاد فلما قرئت عليهم اعترضوا عليها وقالوا ( هذا علم لا ينفع وجهل لا يضر ) وأفتوا بوجوب حرقها ، ولكن النار لم تفعل فيها شيئا ، فوضعوها فى سفينة خرجت بها الى عرض البحر ، وألقيت فيه ، فابتلعتها سمكة ضخمة ( كجبل أحد ) ومكثت تلك الكتب فى جوفها سبع سنين ، حتى ماتت فألقاها البحر الى ساحل الاسكندرية فى ظلام الليل ، فكان لها نور عظيم ، كوميض البرق فجاء الناس واتفقوا على اقتسامها فلما شقوا بطنها وجدوا تلك الكتب فيها ، وشاع الخبر الى أن بلغ تونس ، فسارع حاكمها الى شرائها من حاكم الاسكندرية بالذهب الوفير وردها الى بلاده ٠

ويطلق أتباع ابن عروس على الحكم التى تصاغ فى هذا القالب ( المقطعات ) وقد سار بعضهم على نهجه فى نظمها ، واشتهر منهم ( على بن درواز ) المتوفى سنة ٩٢٨ هـ و ( عبد السلام الاسمر ) المتوفى سنة ٩٨١ هـ ٠

وربما كان الكثير من مقطعات ابن عروس الشائعة فى مصر ، هى فى الحقيقة من صياغة بعض أتباعه المصريين ، لأنها مصرية الاسلوب أو ربما اقتصر الأمر على تمصير بعض ألفاظها فقط والواقع أن القارىء أو السامع المصرى لا يجد فى مقطعات ابن عروس التى صيغت بلهجته الأصيلة ، الا القليل من الألفاظ الغريبة عنه ٠

وسنذكر فيما يلى أمثلة من تلك المقطعات التى

وردت فى بعض المؤلفات غير المصرية مثل ( ابتسام العروس ) و ( مواهب الرحيم ) و ( المنهل العذب فى تاريخ طرابلس الغرب ) ( لأحمد بك النائب الانصارى الطرابلسى ) ولم ترد فى (ديوان ابن عروس ) المعروف فى مصر .

ما أهبل من جا البحر هاج
وطمع بالعوم يفتخر
عبى أحمال الزجاج
يحب اللز مع الحجر

* * *

و ( اللز ) هو الضغط أو الدفع أو الارتطام .
آه من علة الفم
ومن جرح ما له مداوى
ومن عرض ما عاد يلتم
جاعن ناس الشهاوى
ومن رجل تمشى على ثم
ومن دهر ما صبح يساوى

* * *

تسعة وتسعين دار
فى وسط راسى مقيمة
النار ما تشبح النار
ولا تعطش لنا بهيمة
و ( تشبح ) أى تهلك او تتغلب .

* * *

ومن كان شوره يمضيه
لن يترك الضو لايح
وان كان كاده يخليه
لا يعترض للفضائح
و ( الشور ) هو الرأى أو المشورة
و ( يمضيه ) أى يضىء له .
و ( الضو ) هو الضوء .
و ( الكاد ) هو العمل ، أو الجهد .

* * *

الدنيا مثلتها دلاعة
تتكركب من جملة الدلاع
فاذا لحقتها من الطماعة
أرماتهم فى بير ماله قاع

و ( الدلاعة ) هى البطيخة .
و ( تتكركب ) أى تدحرج .

* * *

وله فى ذم الدنيا :
ما غرها ؟ غرها البين
وأهل العقول استراحوا
ما دافنت من سلاطين
وشيشان بالجير طاحوا
أين الذين قلبنا
لعبت عليهم وراحوا
و ( الشيشان ) هم العبيد .

* * *

ومن أمثلة المقطعات التى تنسب الى خليفته ( عبد السلام الأسمر ) :
الصبر مر يبرى الانسان
والمر يرجع حلاوى
صبرت صبر أيوب ولقمان
وغلبت نفسى الشهاوى
و « يبرى » أى يبرىء ، أو يشفى

* * *

صبرت والصبر عنانى
وفرج الاله قريب
والعسر يعقبه يسران
واللى صبر فليس يخيب

* * *

ومن مقطعاته المشهورة ( سلسلة الفزوع ) التى تشتمل على ما يزيد عن الثمانمائة بيت ، ورد بعضها فى كتاب ( روضة الأزهار ) وفيها يقول :

يا مهون الأسباب
العفو يا ربى
عبدك عاصى كداب
لا تغير قلبى

* * *

يا طيب الأنفاس
بالدوا داوينى
يا مثبت الأغراس
ثبتني على دينى

* * *

وكما تنسب كثيرا من المقطعات زورا الى (أحمد ابن عروس ) فقد نسب مثلها أيضا (لعبد السلام الاسمر ) • وقد ذكر (الشيخ طاهر أحمد الزاوى الطرابلسى ) فى معرض ترجمته له فى كتابه ( أعلام ليبيا ) أنه ( ابتلى بأقوام من العامة بعد موته ، وصفوه بما ليس فيه ، ونسبوا اليه ما لم يقله • وأنفوا فيه قصائد عامية ، ينبو عنها الذوق ، نسبوها له زورا وبهتانا ، وضمنوهاهراء من القول ، لا يصدر عن أجهل الجاهلين ، فضلا عن عالم جليل ، مثل الشيخ عبدالسلام الاسمر) •

وكان من الخرافات التى نسبها أتباع (عبد السلام الاسمر) اليه أنه نطق بتلك المقطعات، وهو لم يزل جنينا فى بطن أمه •

**الطريقة العروسية :**

كان ابن عروس يلقب (بذى القرنين) أى (ذى الشيخين) • وذلك لأخذه الطريقة عن شيخين أحدهما – كما كان يدعى – (الخضر عليه السلام)، والثانى (فتح الله بن يوسف العجمى) المدفون بتونس ، وقد أخذ عنه الطريقة الشاذلية ، التى أخذها عن ياقوت العرش عن أبى العباس أحمد المرسى ) عن ( أبى الحسن الشاذلى) صاحب الطريقة •

وقد سلك ابن عروس وأتباعه من بعده بتلك الطريقة مسلكا خاصا ، اكتملت ملامحه على يد خليفته الخاص ( عبد السلام بن سليم • الفيتورى ) الذى ولد فى بلدة (زلتين) بطرابلس الغرب سنة ٨٨٠ هـ ، وتوفى سنة ٩٨١ هـ فجعل منها طريقة جديدة أطلقه عليها « الطريقة العربية » التى اعتبرت فرعا عن الطربقة الشاذلية

ولقد أخذ ( عبد السلام الأسمر ) تلك الطريقة عن شيخه « عبد الواحد الدكالى وعن ( أحمد ابن عبد الله الرشيد » المعروف ( بأبى تليس ) عن ( أبى راوى الفحل عن ( أحمد بن عروس ) فجعل منها طريقة جديدة أطلق عليها « الطريقة العربية » التى اعتبرت فرعا عن الطريقة الشاذلية •

ولقد أخذ ( عبد السلام الاسمر ) تلك الطريقة عن شيخه « عبد الواحد الدكالى » وعن « أحمد ابن عبد الله الرشيد » المعروف ( بأبى تليس ) عن ( أبى راوى الفول » عن «أحمد بن عروس»•

ومن الكتب التى ألفها (عبد السلام الأسمر) فى تلك الطريقة كتاباه المعروفان (التحفة القدسية لمن أراد الدخول فى الطريقة العروسية ) و(الانوار السنية فى أسانيد الطريقة العروسية) وقد أضفى على تلك الطريقة طابعا جديدا ، اشتهرت به حتى الآن ، وهو انشاد المقطعات مع الرقص على دقات الدفوف التى يسمونها ( البنادير ) جمع ( بندير ) وهى من الاسبانية Pandero وهى احدى الكلمات التى أتى بها الأندلسيون المهاجرون مع مسمياتها الى شواطىء شمال افريقيا •

وكان ( عبد السلام الاسمر ) قد أعجب بهذا اللون من الأداء منذ شهد بعض المغاربة ينشدون على ضربات تلك البنادير أشعارا (للشيخ ممشاد الدينورى) فخر مغشيا عليه ، ثم انتابته حال من البكاء ، وأخذ (يشطح) رغما عنه • فلما تكرر منه ذلك نهاه شيخه (عبد الواحد الدكالى) وحبسه • الا أنه شهد رؤيا جعلته يعدل عن معارضته لتلميذه فأفرج عنه ، وقال له (قد صرح لك أهل السموات والارض فى البندير أنت ومن تبعك) •

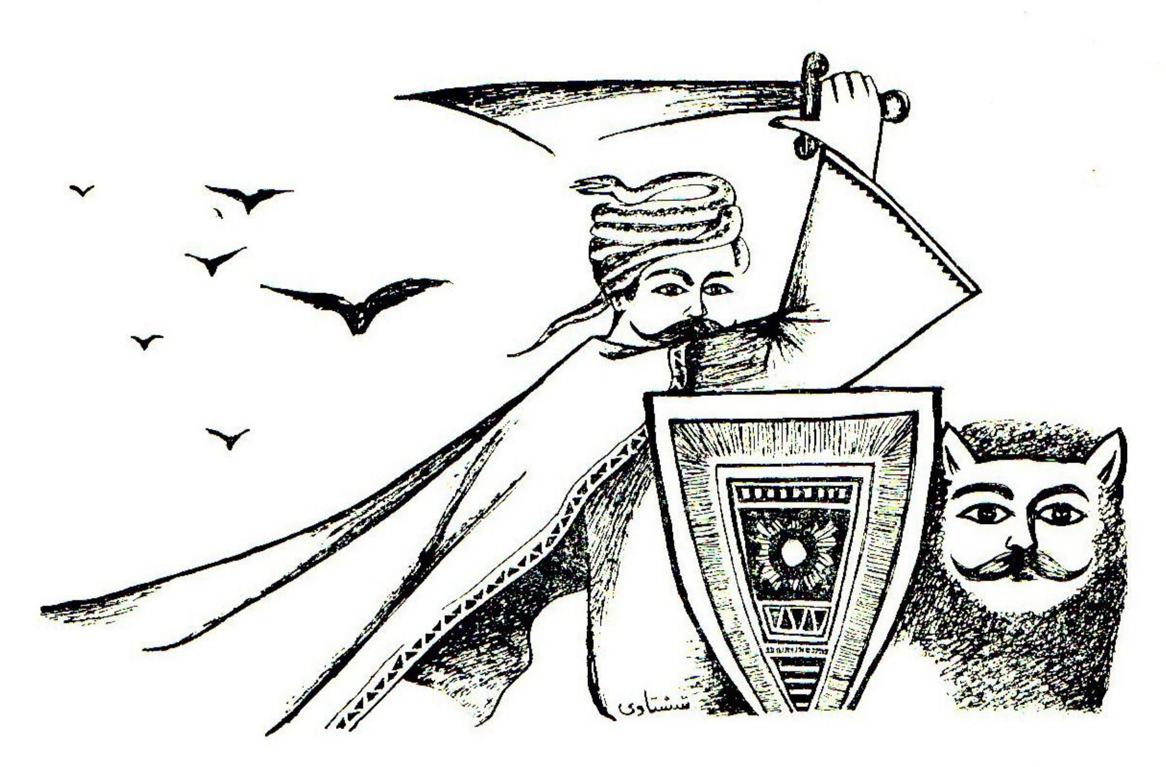
وقد بلغ من براعته فى ضرب البندير أن زعم أتباعه أنه كان اذا ضربه اهتز كل من حوله حتى الجماد وسمعوا ضرباته تقول (الله ••• الله) •

وقد علل (الشيخ طاهر الزاوى) ، الحال التى كانت تنتابه كلما سمع ضربات البنادير ، مع معارضة من يقتدى به فى ذلك من أتباعه بقوله (وقد اعترته حال من كثرة الذكر والعبادة لازمته الى أن مات • كان يغلب عليه بسببها الوجد والهيام فى حب الله تعالى ، ويتحرك فيها حركات لا ارادية ، ظنها من لا يعرف الشوق الى ذات الله تعالى ، أنها رقص يأتيه باختياره فى بعض الاوقات ، فقلده بعض العامة ، وصاروا يجتمعون على ضرب الدفوف ، ويرقصون ، زعما منهم أن الشيخ كان يرقص ، وهو زعم خطأ ، وتقليد فى غير محله • لأنها حال كانت تعتريه بدون اختياره ، ونتيجة لتأثر نفسه بحب الله تعالى استغرقت روحه فى التفكير فى ذات الله ، فغاب عن حسه وصار لا يشعر بما يصدر عنه من حركات ) •

وعلى الرغم من هذا الرأى ، وهذا التعليل ، فقد ظل الانشاد والرقص على ضربات الدفوف من أبرز مميزات الطريقة العروسية •

وتوجد فى بعض أنحاء مصر جماعات من المنشدين والراقصين على ضربات الدفوف ، ينسبون أنفسهم لتلك الطريقة ، ويطلق عليهم (أولاد عروس) • وهم ينشدون مقطعات بعضها لشيوخهم والبعض الآخر من وضعهم ، فى بعض المناسبات الدينية ، أو المناسبات الخاصة ذات الطابع الدينى ، كحفلات الختان والزار •

وفى واحة سيوة يطوفون بالدور وهم يرددون




أناشيدهم وأورادهم مع بردة البوصيرى ، وبعض الأوراد الشاذلية ، والفاتحة ، فيلقاهم أصحابها باطلاق البخور ، وايقاد خشب الزيتون ، معتقدين فيهم القدرة على القضاء على الاوبئة ، وعلاج بعض الامراض .

وقد تفرعت من الطريقة العروسية مع الايام ـ طريقة أخرى هى (الطريقة السلامية) التى اشتق اسمها من اسم (الشيخ عبد السلام الاسمر) . وينتسب الى تلك الطريقة جماعات تسمى (أولاد سيدى عبد السلام ) كما ينتسب (أولادعروس ) أنفسهم الى (الطريقة العروسية) . وهم مشهورون مثلهم بالانشاد مع الرقص على ضربات الدفوف .

وقد فترت صلات كثيرة من هذه الجماعات من (أولاد عروس) و (أولاد سيدى عبد السلام) كما فترت صلات زملائهم من (أولاد أبى الغيط) الذين ينتسبون الى (أبى الغيث بن جميل) اليمنى ، بالطرق التى كان أسلافهم ينتسبون اليها ، وأصبحت ـ أو كادت تصبح ـ مجرد فرق فنية تصلح مادة خصبة وجذابة لدراسة أثر التصوف، أو الطرق الصوفية فى فنوننا الشعبية .

ويرجع عهد مصر بالطريقة العروسية ، ومقطعات ابن عروس الى زمن مبكر ، وذلك عن طريق بعض أتباعها الاول، مثل (أحمد بن عبدالله الرشيد) المعروف (بأبى تليس القيروانى) الخليفة الثانى لابن عروس ، وكان يقيم ( الحضرة ) على الطريقة العروسية فى الجامع الأزهر ، وينشد فيها مقطعات ابن عروس ، ويقال ان علماءها لم ينكروا عليه ذلك ، بل كانوا يشاركونه الحضرة ، ويأخذون عنه العلم .

ومن العروسيين الأول الذين وفدوا على مصر (كريم الدين البرمونى المصراتى) الذى كان من أشد المنكرين على (عبد السلام الاسمر) فى بادىء الامر ثم أصبح من أخلص الناس له ، وأخذ عنه تلك الطريقة ، ولازمه الى أن توفى ، ثم عاد الى مصر وأقام فى مدينة طنطا ، فترة ما ثم بارحها بعدها الى مكة .

ومنهم ( سالم بن محمد بن عز الدين السنهورى ) أحد مريدى ( عبد السلام الاسمر ) وهو مصرى الاصل ، وقد وردت ترجمته فى (خلاصة الأثر) .

ومن الملاحظ أن ( عبد الوهاب الشعرانى ) لم يذكر شيئا فى طبقاته المسماة (لوافح الانوار) عن ابن عروس وطريقته ، مع أنه ولد فى سنة ٨٩٨ هـ وتوفى سنة ٩٧٣ هـ .

ويبدو أن هذه الطريقة لم تنتشر ، ويكثر اتباعها ـ فى القاهرة على الأقل ـ الا فى زمن متأخر اذ لم يرد لها ذكر فى كتاب الجبرتى ، ولا فى رحلة ( عبد الغنى النابلسى ) ، ولا فيما انتهى الينا من المؤلفات الاخرى التى عنيت بأحوال الطرق الصوفية وأربابها . ولعل أقدم اشارة الى

وجودها فى مصر هو ماذكره (على مبارك) عنها فى معرض الحديث عن الطرق الصوفية فى مصر ، فى الجزء الثالث من كتابه (الخطط التوفيقية) الذى طبع سنة ١٨٨٨ ٠

ولم تزل هذه الطريقة ـ والطريقة السلامية ـ من الطرق المنتشرة فى مصر والمعترف بها رسميا٠

**توبة ابن عراس :**

يذكر رواة سيرة (ابن عروس فى مصر ، أنه أمضى شطرا كبيرا من حياته فى الاجرام حدده كتاب (تاريخ أدب الشعب) (لحسين مظلوم رياض) و (مصطفى محمد الصباحى) بثلاثين عاما ٠

وذكر أن التوبة أدركته وهو فى الحلقة السادسة من عمره ، فهام على وجهه متصوفا ناسكا ، حتى توفى وقد جاوز الثمانين من عمره٠

وقد تكون قصة اجرام ابن عروس وتوبته ـ كما ذكرنا ـ مجرد استنتاج من المعنى الذى تحتمله كلماته المأثورة التى تصدر ديوانه :

**حرامى وعاصى وكداب**
**عاجز هزيل المطايا**
**وتبت ورجعت للباب**
**هيا جزيل العطايا**

ومن المحتمل أيضا أن تكون تلك القصة من نسج خيال ( أولاد عروس ) متأثرين فى ذلك بالقصة المشابهة التى يرددها اخوانهم (أولاد أبى الغيط ) ـ الذين يماثلونهم فى أسلوب الانشاد والرقص على ضربات الدفوف ـ عن توبة شيخهم (أبى الغيث بن جميل) الملقب (بشمس الشموس) الذى كان فى بداية أمره عبدا يقطع الطريق بأليمن وبينما هو كامن ذات يوم فوق شجرة مع بعض أعوانه ، لمباغتة احدى القوافل اذ سمع هاتفا يقول (ياصاحب العينين، كنت منا ومرجعك الينا) فانزعج ونزل عن الشجرة ، وطرح سلاحه وثيابه ، واكتسى بخلقات ممزقة ، وهام على وجهه : وانقطع لعبادة الله ، ولم يلبث أن كثر أتباعه حتى أصبحوا فرقة كبيرة ، أطلق عليهم (الغيثيين) أو (أولاد أبى الغيث) ٠

وتعد قصص اللصوص التائبين ، الذين يرتقون من حضيض الاجرام ، الى أسمى درجات الولاية من أكثر السير الشعبية جاذبية ، وأشدها تأثيرا ٠

ومن الكرامات التى تنسب الى ( سيدى على البيومى ) منشىء الطريقة (البيومية) ـ احدى فروع الطرق الاحمدية ـ فى مصر ، أن العصاة وقطاع الطريق ، كانوا يتوبون على يديه ، فكان يقيدهم بالسلاسل وأطواق الحديد ، فى مقره بجامع الظاهر ، تكفيرا عن ذنوبهم ، فيصبحون من جملة دراويشه ٠

ومن أبطال قصص (الأولياء التائبين) الشائعة فى القاهرة ، ( الشيخ صالح أبو حديد ) و (الشيخ يوسف) اللذان كانا يقطعان الطريق مع ثالث فى حارة (درب سعادة) قرب مبنى مديرية الامن فى عهد (محمد على) ٠

وترجع تسمية الشيخ صالح ( بأبى حديد ) أنه قيد نفسه ـ عندما تاب ـ بأغلال من حديد ، تكفيرا عن ذنوبه ، مثلما كان ابن عروس يحمل الصرائر الثقيلة على كتفيه لنفس الغرض ٠

وقد دفن الشيخ صالح بالمسجد الكبير الذى يحمل اسمه اليوم ، قرب مسجد السلطان الحنفى فى الحى المنسوب اليه ، كما دفن الشيخ يوسف فى مقبرة مجاورة لمقبرة ( لاظوغلى ) فى الشارع الذى يحمل اسمه اليوم بجاردن سيتى ٠

وهناك احتمال آخر فى أن يكون هنالك نصيب من الصحة فى رواية توبة ابن عروس ٠ اذ يفهم مما ذكره (عمر بن على الجزائرى) فى كتابه (ابتسام الغروس) أنه كانت تروى روايات عن سوء سيرته فحاول تبرئته منها ولم يذكرها جميعا ٠ وما ذكره عن أنه ( كان لا يشاهد مصليا ولا صائما٠ وكان يمازح النساء ، ويمزج بالفحش كلامه ) وأنه (لولا ذلك لأجمع الناس على ولايته، ولاجتمعوا على صلاحه وهدايته) ٠

وقد علل تلك النقائص بأنها كانت نوعا من (التخريب) وهو أن يوهم المرء الناس بأعماله أنه عاص بينما هو فى الواقع من الصالحين الأتقياءحتى يتضاعف ثوابه ولا يتهم بالرياء ٠ وقدم أمثلة عديدة من تخريب بعض الاولياء ٠ ومن ذلك ما رواه عن (ابراهيم الخواص) الذى كان لا يقيم فى بلدة الا أياما معدودة ثم يرحل منها اذا اشتهر فيها بالصلاح ، وظل على ذلك حتى دخل احدى البلاد فذاعت شهرة صلاحه فيها ، فصمم على ان يزيل تلك الشهرة ، رغبته فى الاقامة فيها ٠ فدخل أحد الحمامات العامة ، ولبس ثياب غيره، وخرج يمشى رويدا حتى يلحقه الناس ، وينسبوا اليه اللصوصية ، فتزول عنه شهرة الصلاح ٠

فلما لحقوه واستردوا منه الثياب بعد أن ضربوه ، واشتهر فى البلدة باسم لص الحمام فانشرح خاطره ، وقال لنفسه (ههنا طاب المقام)٠

ويبدو أن ذلك الاسلوب مأخوذ عن (الملامتية) الذين ظهروا فى (نيسابور) بخراسان فى النصف

الثانى من القرن الثالث الهجرى، وكانوا يتعمدون الظهور بين الناس بما يبدو منافيا لظاهر الشرع، استجلابا للذم والملامة ، لأنهم يعتبرون الدين معاملة بينهم وبين الله ، وسرا لا يطلع عليه أحد سواه ، بل لا تطلع عليه حتى نفوسهم ، لأن رؤية الافعال فى مذهبهم مبطلة لها .

وقد هوى الملامتية المتأخرون بمذهبهم هذا الى أحط درجات الفساد ، حتى أصبح اسمهم رمزا للعبث بأمور الدين ، والتراخى فى العبادات ، والمجاهرة بالمعاصى .

وقد أراد ( عمر الجزائرى ) أن يوحى بأن ما نسب الى ابن عروس من النقائص - لعل منها اللصوصية - لم تكن الا من أفعال التخريب .

ولعل ذلك هو السبب فى محاربة الحكام والعلماء لابن عروس ، وأنكارهم ولايته ، حتى حاول حاكم الجزائر احراق ماكتب عن حكمه ومناقبه ثم اغراقها .

واننا نجد فيما سجله كتاب ( الوصية الكبرى ) عن سيرته ما يثبت سطوته ، وخروجه عن طاعة الحكام ، ومقاومته لهم ، فقد ذكر أن حاكم تونس بعث اليه جماعة ليقبضوا عليه ، فلما اقتربوا منه ، أمر الارض أن تبتلعهم ، فابتلعتهم جميعا ، كما أحرق جماعة من ( بنى رياح) - وهم فرع من قبيلة (بنى هلال) - أرادوا الامساك به ، بنفخة منه . وقال ( ومن سطوته كان اذا اغتاظ يقف شعره ويخرج من قميصه وازاره ، ويزاحم أعداءه فيغلبهم ويقتلهم) (وكان لا يؤثر فيه حتى ضرب الحديد ولا رصاص ، ولا رماح ) .

**ابن عروس فى مصر :**

يتضح مما تقدم أن ابن عروس لم يعش فى مصر ، على ارغم مما يدعيه رواة سيرته فيها .

والواقع أن اسم (عروس) أو (ابن عروس) ليس من الأسماء المألوفة ، أو التى كانت مألوفة فى مصر فى يوم من الايام . ولو كان ابن عروس عاش فى مصر فى الزمن الذى حدده رواة سيرته، أى أواخر عصر العثمانيين ، وقبيل الحملة الفرنسية أى أواخر القرن الثامن عشر ، لتحدث عنه الجبرتى فى تاريخه فقد ولد الجبرتى فى سنة ١١٦٧ هـ (١٧٥٣/١٧٥٤) م وتوفى سنة ١٢٤١ هـ (١٨٢٥) م ، وبدأ يؤرخ للأحداث منذ سنة ١١٠٦ هـ (١٦٩٥/١٦٩٦) م وقد حفل كتابه بسير كثير من الشخصيات التى تقل أهمية عن ابن عروس .

ولو كان صحيحا أن ابن عروس عاش فى مصر لعرف تاريخ وفاته، ولأقيم له ضريح يزار كعادة أسلافنا - ولوجدنا قرية أو عائلة تفخر بانتسابه اليها .

واذا كنا قد رجحنا أن السبب فى ادعاء رواة سيرته بأنه كان يعيش فى أقصى الصعيد ، أنه موطن الهوارة الذين كان ينتسب اليهم- والمعروف أن الهوارة المصريين ينتمون الى هوارة ليبيا وتونس حيث موطنهم الأصلى جميعا - فقد يكون مرجع ذلك أيضا أن حكمه كانت أكثر شيوعا فى تلك المنطقة لأنها كانت مقصد العروسيين ، ( أتباع الطريقة العروسية الشاذلية ) من أبناء شمال افريقية الذين كانوا يأتون لزيارة ضريح شيخ الشاذلية الأكبر (أبى الحسن الشاذلى) المدفون فى (حميثرا) بالصحراء الشرقية ، فى الطريق من مدينة ( ادفو ) الى البحر الاحمر .

وليس بالأمر العجيب أن تنسب بعض الشخصيات الشعبية الى غير مواطنها فهنالك أماكن فى مصر تنسب الى شخصيات لم تطأها. ومثال ذلك (اسطبل عنتر) بالقاهرة وأسيوط ، و (حربة أبى زيد) بالاسكندرية ، وهو نبع ماء قرب بحيرة (مريوط) جنوبى المدينة يزعمون أن ( أبا زيد الهلالى ) أحدثه بضربة من حربته ليروى عطش جيشه .

وفى الاسكندرية ضريح (للنبى دانيال) مع أنه لم يعش فيها ، وقد توفى فى (بابل) .

ومن القصص الشعبى فى الاسكندرية مايدور حول زيارة النبى لها ، ويروى أحداثا له فيها مع صاحبيه (سيدى جابر الانصارى) - صاحب المسجد والحى المعروفين باسمه - و (سيدى أبى الدرداء) اللذين يوجد ضريحان لهما فى المدينة ، مع أن الأول دفن بالمدينة المنورة، والثانى بالشام. وفى القاهرة ضريح (لرابعة العدوية) مع أنها دفنت بالقدس . وفى مدينة تونس - موطن ابن عروس - مقام ( لأبى الحسن الشاذلى ) مع أنه دفن - كما ذكرنا - بالصحراء الشرقية فى مصر.

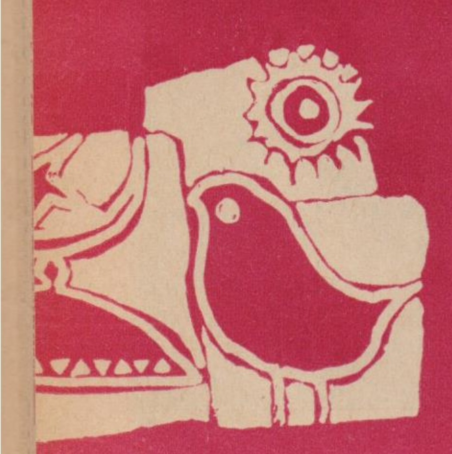
والحقيقة أن ذيوع حكم ابن عروس فى مصر، والاعتقاد بأنه كان يعيش فيها ، وهو واحد من الأمثلة العديدة ، لوحدة الفكر الشعبى العربى ، الذى لا يعترف بالحواجز والحدود ، والجنسيات الصغرى ، بل يعتبر القصة والأغنية والحكمة الشعبية العربية ، عربية قبل أن تكون مصرية أو مغربية أو مشرقية أو سودانية ، ويعتبر البطل العربى - مهما كان موطنه الأصلى - ملكا للأمة العربية جميعا .

**ابراهيم محمد الفحام**

# أبواب المجلة












تحسين عبد الحي

# لقاء مع الفنان سعد كامل

فى كل تطورات الحياة الانسانية ، سيبقى الفن ، بكل أشكاله ، عاملا أساسيا من عوامل التطور ، لأنه ببساطة شديدة ، يساعد الانسان على تقبل الحياة ، وتذوقها ، وممارستها ، فى جزئياتها وكلياتها ، واذا كانت حياة الانسان عموما ، خليطا من التوافق والتناقض ، بل وأحيانا الرفض ، لبعض مظاهر الحياة . فان للفن دوره فى خلق نوع من التوافق بين الانسان والحياة والعالم . فيجعلها محتملة . وبغيره كعامل مساعد على التذوق والاحساس .

يتلاشى العنصر الجمالى فى كل الممارسات اليومية وتبقى عناصر القبح والشر ، والجمود ، وتختفى اللمسات الانسانيه ، باختفاء اللمسات الفنية ، فيصبح الانسان ككل المخلوقات الجامدة، بلا روح، بلا خيال ، بلا فن ، بلا جمال ، واذا كان الفن فى الماضى ترفا لا يمارسه الا القادرون عليه ، فان الفن بكل أشكاله أيضا ـ أصبح ضرورة فى عالمنا المعاصر ، لكل حسب ما يستطيع أن يأخذ ويتذوق أو يفيد ويستفيد . وأصبح لكل مجتمع فنيون وفنانون رواد ، تماما ، مثل رواد المخترعات الحديثة والرواد السياسيون والاجتماعيون ، وتقاس صلاحيات المجتمعات ونضجها بما تقدمه لهؤلاء الرواد على مختلف المستويات من حماية

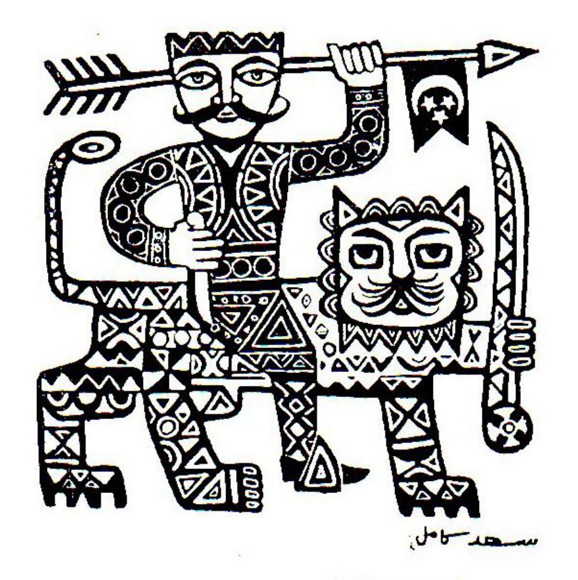
الفنان سعد كامل

وتكريم ، تماما كما يقاس تخلفها باهمالها لهم وتناسيها لأعمالهم ٠

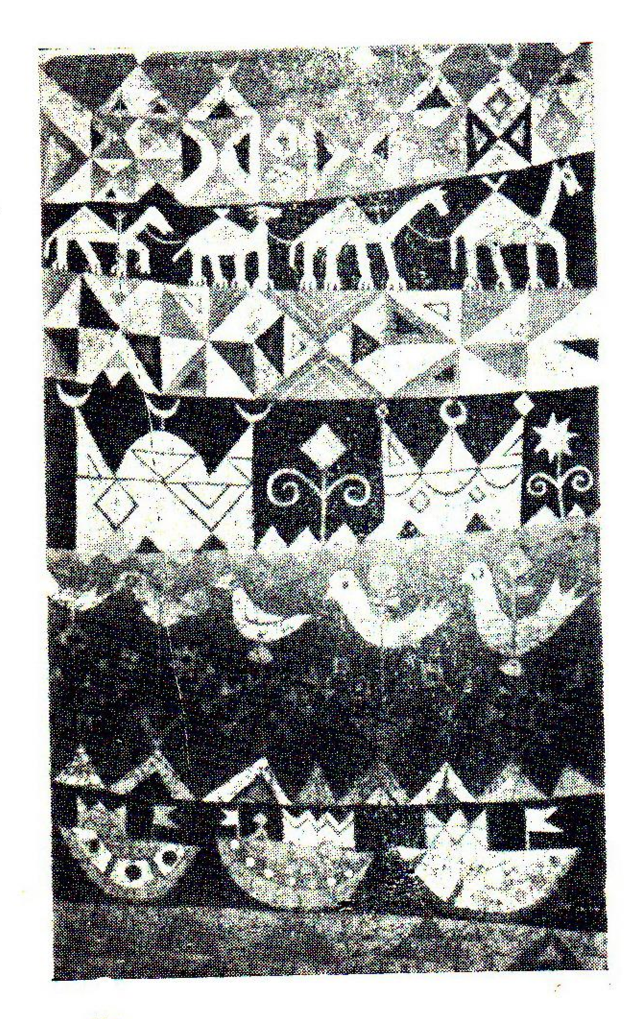
وكان لقاؤنا هذه المرة ـ مع أحد هؤلاء الرواد ، **انه الفنان الشعبى ، سعد كامل ٠**

فهو ليس فنانا شعبيا باللغة الدارجة ، تلك اللغة التى تجعل كل من قال ـ يا ليل يا عين ، أو قال شيئا عن « الطشت ـ والقلة » ـ فنانا شعبيا ، ولكن شعبيته ، تأتى من نضجه الفنى والعلمى ، فهو من أولئك القلائل الذين يستوحون أعمالهم من تراث شعبهم الفنى ، ذلك التراث المضىء ، الذى يحاول الكثيرون اهالة الأتربة عيه، ويتحولون بقلوبهم ووجداناتهم وعقولهم عبر البحار ، الى أوروبا ، ليستوحوا منها ، ومن تجارب شعوبها ـ التى هى غير تجاربنا ـ نماذج تقدم لنا على أساس أنها فن معاصر ٠

لم يفعل سعد كامل ذلك، ولكنه ذهب الى أوروبا، **ونعلم هناك ما استطاع أن يستوعب من طرق وأساليب وتكنيك ، وعاد ليطبقها فى أعماله ، كعامل مساعد فى ابراز وتقديم ألوان متعددة من فننا الشعبى ٠**




أبو زيد الهلالى



مثله الأعلى ، قومه البسطاء ، وهدفه النهائى أن يرتبط الفن بالحياة ، بحياة قومه البسطاء أيضا ٠ وأنفق الجزء الأكبر من حياته فى جمع وتدوين وترتيب أكثر النماذج الفنيه دقة يستطيع انسان فرد أن يقتنيها ويصنفها ويعرضها ، وبتواضع الفنان ، يعرض علينا سعد كامل بعض مقتنياته ، وبعض أعماله أيضا ٠

فمن مقتنياته : تلك المجموعة النادرة من الخزف ٠ والتى يرجع تاريخ بعضها الى اكثر من ٦٠٠ عام ، وتتميز هذه المجموعة ـ بالاضافه الى كثرتها عدديا ٠٠ اذ تتعدى الالف قطعة ٠٠ بأن رسوماتها مختلفة التكنيك ، حسب عصورها المختلفة ، وبعضها ممهور بامضاء الفنان الشعبى الذى ينتمى الى عصرها وقام بصنعها ، ونجد فى معرض سعد كامل المزيد من الأشكال المختلفه لشبابيك القلل ، مرتبة حسب عصورها أيضا ، أما مجموعة عرائس العصر القبطى والعصرالاسلامى تلك العرائس التى كانوا يضعونها فى القبور مع الموتى ويطلقون عليها اسم « ونيسة » لكى تقوم بخدمة الموتى ـ امتدادا للاعتقاد الفرعونى القديم، فهى ـ أى مجموعة العرائس هذه ـ تجعلك تعيش عصورا مختلفة ، حسب ترتيب فنى دقيق ،

تشعر فيه بلمسات الفنان سعد كامل حتى فى طريقة عرضها وتصنيفها .

وسوف يبهرك بلا شك ، اذا ما زرت معرض الفنان سعد كامل – مجموعته الرائعه من الازياء الشعبيه ، تلك الأزياء التى صنعها **فنانون شعبيون من اخميم ، وسوهاج ، واسيوط يرجع تاريخها الى أكثر من ٢٠٠ سنة** ، وبعضها يوغل فى القدم ليصل الى العصر القبطى ، وأوائل العصر الاسلامى، تلك الأزياء التى كانت تستخدم « لفساتين» زفاف ، ولما قمت بحمل واحد من هذه الازياء بين يدى ، شعرت بثقله الشديد ذلك الثقل الذى لا يتناسب وشكله أو رقة النسيج المصنوع منه ، وفسر لى سعد كامل ذلك ، بأن نقوش هذا «الفستان» **كلها من الذهب الخالص** ، ولشد ماكانت دهشتى ، عندما تبينت ذلك ، فعند سعد كامل أزياء موشاة بالذهب ، والفضة ، تدهشك ، ببراعة ودقة ذلك الفنان الذى استطاع أن يزين النسيج ، بهذه المعادن النفيسة دون أن تشعر بذلك . واذا كانت مجموعة الأزياء الشعبية التى يمتلكها سعد كامل ، تعتبر فى رأيى أكثر وأندر مجموعة يقتنيها فرد فى العالم ، فان روعتها لا تأتى من تنوعها وكثرتها ، أو ألوانها التى ما زالت حتى الآن رائعة رغم قدمها ، ولكنها تأتى أيضا من طريقة عرضها وتسلسلها حسب عصورها ، وعلى الرغم من أن بعض هذه الأزياء تطور استخدامه الآن ، كملبس خاص للزار الا أنها فى مجموعها تشهد بعظمة أولئك الذين أنفقوا فيها من الوقت والجهد ، ما جعلها جديرة بالانتماء الى عصورهم وفنهم عبر الزمن .

***

اننا اذا نظرنا الى مقتنيات سعد كامل ببعض التأنى ، فبوسعنا أن نتعلم الكثير من الفنانين الشعبيين فى مختلف العصور ، وسنجد لديه أيضا الكثير الذى لو أردنا الكتابة عنه لاستهلكنا معظم صفحات المجلة ، سنرى « التختروان » بحجمه الطبيعى ، ونجد كسوة الجمل المزينة بمختلف الرسوم والألوان ، تلك الكسوة التى كانت توضع على « الجمل المحظوظ » الذى كان يحمل كسوة الكعبة المكرمة كل عام .

فى ذلك الاحتفال الذى نعرفه باسم « **المحمل** » الى آخر هذه المقتنيات النادرة التى يحفل بها معرض الفنان سعد كامل .

أما عن أعماله .. فسنجد الكثير أيضا ..



الزير سالم وجساس

التختروان

ذلك أن سعد كامل لم يفعل القليل ، ويتكلم الكثير – على عادة بعض مدعى الفن ، ولكنه كفنان ، عمل كثيرا وتحدث قليلا .. فجاءت أعماله لتتحدث عن نفسها .

لقد استخدم سعد كامل ، مادة الكليم ، ونفذ عليها أعماله الفنية ، وقد عرض بعضها في المعرض الدولى لنفن التطبيقى فى فلورنسا عام ١٩٥٤ ، وقد شاهدنا بعضها ، فرأينا محاولة لخلق فن شعبى من رسوم السجاد ، تمتاز بالطابع المحلى ، استمد الفنان فيها مادته من واقع الحياة والبيئة المصرية ، مثل تلك السجادة التى نجد عليها رسم ( أبو زيد الهلالى ) وهو يحارب بالسيف « الزناتى خليفة » وأخرى « لعروسة المولد » ثم « فوانيس رمضان » ، وكلها من صميم الحياة الشعبية المصرية . بالاضافة الى مجموعة سجاجيد مختلفة الأحجام والأشكال ، كل رسومها تقريبا مستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة .

واذا ما حاولنا القاء بعض الضوء على هذه الرسوم ، سواء فى السجاجيد أو فى الحفر ، الذى برع فيه سعد كامل أيضا ، فسنجد أن أسطورة أو قصة أبو زيد الهلالى والزير سالم رغم كثرة تناولها من جانب أكثر من فنان ، فان سعد كامل استطاع فى استلهامه لهذه الأسطورة ، أن يمزج فيها الطبيعة بالخيال ، مضيفا اليها التكوين المدروس وبوسعنا أن نشعر للوهلة الأولى أن الحلول التى قدمها سعد كامل غير الحلول التى استطاع أن يقدمها غيره ، فقد طور الحصان ، لكى يتناسب مع العصر ، وجاءت اضافاته الفنية فى وضعها الصحيح بحيث يشعر المشاهد لها بطعم ، ومذاق فنى خاص ، هو طعم ومذاق سعد كامل الفنان الشعبى المثقف .

***

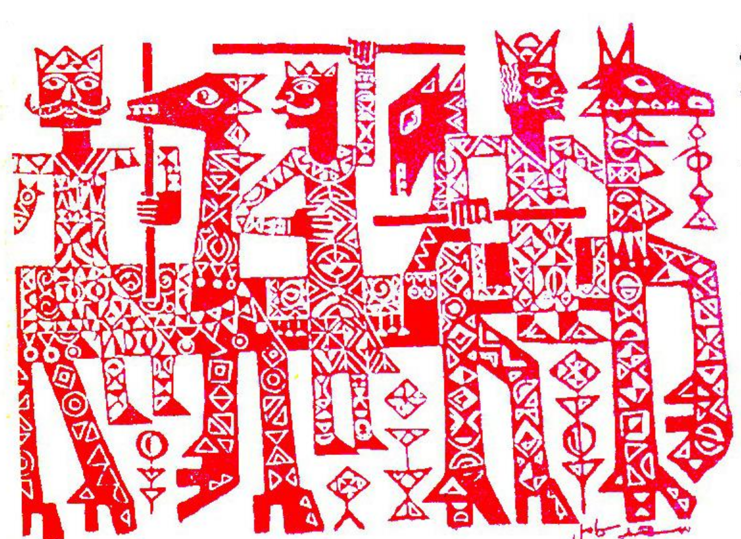
**ولقد تفاوتت الاضافات والحلول ، وتوزيع الألوان بصورة تخدم اتجاه العمل الفنى الذى مارسه ويمارسه سعد كامل فى معظم أعماله ، سواء فى ، لوحة الزير سالم ، أو حواء وآدم أو لوحة « الراقص على الحصان » التى كانت تمارس فى الأفراح الريفية ، وما زالت حتى الآن ، تلك اللوحة التى صنعها سعد كامل بطريقة الحفر على الشمع –** وفى لوحة الفرسان الثلاثة ، استطاع سعد كامل ، أن يعطى عمقا جديدا لهذه اللوحة ، بحيث يكون بوسعنا أن نرى الأحصنة من مختلف الاتجاهات ، وذلك عن طريق تنويع الرسم مع محاولة خلق ايقاع حركى معين ، أو خلق النغم كما يقول الموسيقيون ، ونجح سعد بذلك فى أن يخرج هذه اللوحة ، أو معظم لوحاته ، تقريبا ، من طابع الجمود والرتابة . بقى .. أن نقدم لقرائنا شيئا من نشاط فناننا الشعبى سعد كامل :

ولما سألته أنا هذا السؤال قال :

« لقد حصلت على دبلوم أكاديمية روما للفنون الجميلة بدرجة ممتاز تخصص ( زخرفة حائطية ) عام ١٩٥٣ ، وأقمت معرضين خاصين لأعمالى فى النسجيات المرسمة فى ١٩٥٤ ، ١٩٥٦ فى القاهرة . واشتركت فى المعرض المصرى الايطالى عام ١٩٥٤ ، وفى المعرض المصرى ببكين عام ١٩٥٥ ، ومعرض الأرتيجناتو الدولى بفلورنسا بايطاليا عام ١٩٥٨ ، وفى بينالى الاسكندرية الثالث عام ١٩٥٩ ، وفى المعرض التطبيقى العربى الذى أقيم بموسكو وبراغ وبرلين عام ١٩٦٢ – ١١٦٣ ، واشتركت كذلك فى المعرض التطبيقى الثانى لجمعة محبى الفنون الجميلة عام ١٩٦٣ وفى بينالى الاسكندرية الخامس عام ١٩٦٣ .

وأقمت معرضا خاصا لأعمالى فى الرسم والنسجيات المرسمة بمتحف بروكلين بنيويورك عام ١٩٦٤ ، واشتركت فى بينالى لوبليانا الدولى بيوغوسلافيا عام ١٩٦٧ ، وبينالى فينيسيا الدولى بايطاليا عام ١٩٦٨ ، كما حصلت على العديد من الجوائز منها :

– جائزة مرسم الأقصر عام ١٩٤٩ .
– دبلوم شرف وشهادة تقدير فى معرض الأرتيجناتو الدولى عام ١٩٥٨ .
– الجائزة الأولى فى بينالى الاسكندرية الثالث ١٩٥٩ .



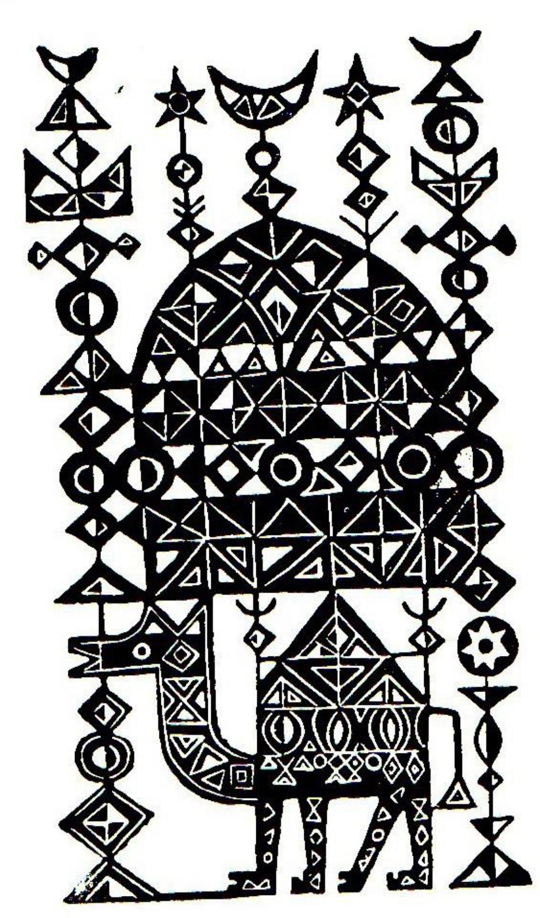

الفرسان الثلاثة

- جائزة الدولة للفنون الشعبية عام ١٩٦١ .

- الميدالية الذهبية بالمعرض التطبيقى لجمعية محبى الفنون الجميلة عام ١٩٦٣ .

كما أننى عضو فى مجلس الحرف العالمى - بجنيف منذ عام ١٩٦٣ .

وقد برع سعد كامل فى انتاج ما يعرف بالنسجيات المرسمة ، وتعتبر النسجيات المرسمة بالمفهوم الحديث مرحلة جديدة لتطور فن النسيج منذ عرفه المصريون القدماء حتى العصر القبطى والعصر الاسلامى ، وفى كل مرحلة من مراحل تطور هذا الفن فى مصر ، كان يسد احتياجات ومطالب الحياة التى تسير فى حركة دائمة متطورة، رغم ما كان يتخلل هذه العصور من فترات تدهور وانحطاط - وبالرغم من ذلك فان روح الابتكار الفنى لم تمت، فكانت تضاف أشكال ومواد جديدة



المحمل

تندمج غالبا فى العناصر القديمة المتأصلة منذ آلاف السنين .

ويقول سعد كامل : اذا ما التقى الرسم المتقن مع النسيج ، التقى الفن والصناعة التقاء يكمل كل منهما الآخر ، وهذا الالتقاء يحقق فى النهاية العمل الفنى المتكامل ، وهذا بالضبط ما حققته النسجيات القبطية والاسلامية ونسجيات العصور الوسطى بأوروبا التى كانت مصدر الهام خصب للعالم أجمع فى هذا الميدان .

ويرى سعد كامل أنه أصبح ضروريا ، أن نضع نصب أعيننا العمل على خلق مدرسة مصرية صميمة فى النسجيات المرسمة - يكون لها أساليبها الخاصة وطابعها المصرى الأصيل ، وشخصيتها المستقلة المتميزة عن المدارس الأوروبية . وبذلك نستطيع أن نحقق فنا قوميا أصيلا يسهم فى بناء مجتمع عربى جديد .

ويعترض سعد كامل على تلك الرتابة ، والانطوائية التى يعيش فيها مصنع النسجيات المرسمة التابع لوزارة الثقافة ، فعلى الرغم من أن هذا المصنع أقيم خصيصا ليخرج أعمال الفنانين المصريين ، المستوحاة من فننا الشعبى الأصيل - سواء فى العصر القبطى أو العصر الاسلامى الا أن هذا المصنع لم يتقدم خطوة واحدة فى هذا الاتجاه حتى الآن وبذلك تضيع فرصة نادرة أمام الفنانين المصريين ، القادرين على العمل والابتكار .

ان سعد كامل يملك شحنة هائلة من الحماسة والغيرة الوطنية . فهو كفنان يدعو الى توظيف الفن فى خدمة المجتمع ، ويرى أنه بدلا من أن تخرج المنسوجات المصرية ، محلاة برسوم ، ونقوش ، أجنبية ، أو شبه أجنبية ، مثل تلك التى تروج على كروت البوستال الرخيصة ، فلماذا لا يتقدم الفن المصرى الشعبى ليأخذ مكانه الصحيح ، ولماذا لا تستعين المصانع بالخبرة الفنية المصرية فى هذا المجال . لكى يكون لنا نلبسه طابع خاص كبقية شعوب العالم .

***

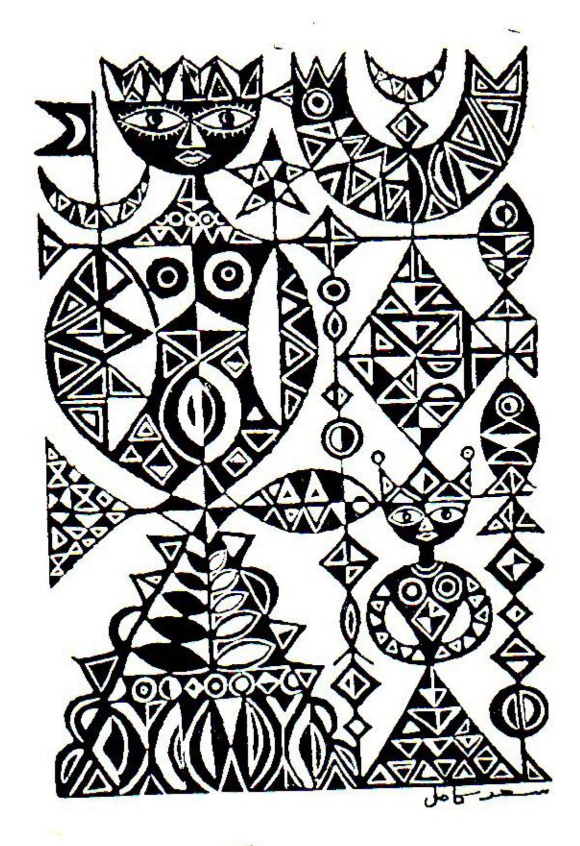
ويقترح سعد كامل ، أن تخصص جائزة سنوية لأحسن معرض يقيمه فنان مصرى ، يحقق فيه الجدية والاضافة للفن المصرى فى كل عام ، وكذلك تخصص جائزة سنوية لأحسن مقال نقدى طوال العام ، وبذلك يندمج التنظير الفنى مع العمل الفنى ، تشجيعا للفنانين المصريين ، وتشجيعهم أيضا على اقامة المعارض الدولية فى كل أنحاء العالم ، حيث تلاقى معروضاتهم الرواج الأكيد ،

حسب تجربته الخاصة . مما يدر دخلا معقولا من العملة الصعبة عن طريق الفن .

ولما سألت سعد كامل عن مشروعاته للمستقبل أوضح لى أنه سيقيم معرضا فى يناير القادم فى معهد جوتة بالاسكندرية .

وفى شهر أكتوبر سيقيم معرضا فى بودابست، وفى نوفمبر سيعرض أعماله فى ثلاث معارض فى ألمانيا الغربية ، الأول فى بون والثانى فى ميونخ والثالث فى شتوتجارد ، وبعدها سيتوجه الى كوبنهاجن فى الدانمرك ليقيم فيها معرضا لأعماله الجديدة .

**بقى أن نقول ، أن بعض ما جاء فى مقترحات الفنان سعد كامل ، جدير أن نأخذه بعين الاهتمام، وخاصة آراءه فى مصنع النسجيات المرسمة التابع لوزارة الثقافة ، ورصد الجوائز السنوية للفنانين، وفتح المجال أمامهم لعرض أعمالهم على قاعدة أوسع من الناس ، ويحدونا الأمل أن تكون بعض هذه الملاحظات قيد البحث أمام المسئولين فى وزارة الثقافة .**



تكوين

تصوير : محمد النجعاوى

# السحر الرسمي .. والسحر الشعبي

## نظرة جديدة إلى التراث السحري في المجتمع

لعل هناك فارقا أوليا - وغير فنى - بين نوعى السحر المشار اليهما : فالرسمى فى صوره المعروفة التى سنعرض لها - يخاطب فئة محدودة من الناس هم السحرة المحترفون .. « المشايخ » المعروفين لنا جميعا فى ريف بلدنا وحضرها ، أما الشعبى -فى صوره المتميزة عن الأولى ، فملك لنا جميعا - لجدتى ، وأمى ، ولى ، ولأسرتى الصغيرة ، نحن نعيشه ونمارسه كل يوم . ولذلك يطالعنا كتاب أساسى فى السحر الرسمى - هو « شمس المعارف الكبرى » للبونى على الصفحة الاولى من المجلد الاول - بعد أن فرغ من ديباجة الكتاب .

« انه كتاب الأوليـاء والصالحين الطائعين والمريدين والعاملين الراغبين » يرتبط بهـذا أوثق الارتباط ويترتب عليه أن يطلب السـاحر الرسمى فى مفتتح كتابه أو رسـالته أن يضن من وصلت اليه هذه المعلومات ، يضن بها عن الآخـرين وألا يبوح بما تحـويه من أسرار ،

يقول البونى فى الافتتاحية المشار اليها .. « فحرام على من وقع كتابى هذا فى يده أن يبديه لغير أهله ، أو يبوح به فى غير محله ، فانه ان فعل ذلك حرمه الله تعالى منافعه ، ومنعت عنـه فوائده وبركته ، ولا تمسـه الا وأنت طاهر ، ولا تقربه الا اذا كنت ذاكرا ، لتفوز منه بما تريد، ولا تصرفه الا فيما يرضى الله تعالى .. فكن به ضنينا ، ولا تدع منه قليلا ولا كثيرا وليكن يقينك صادقا وايمانك بحقائقه واثقا . (*)

السحر الرسمى اذن يحرص بشدة على أن يبقى على خصوصيته ، وعلى ألا يذيع « سر المهنة » مهددا قارئه أو عميله فى أكثر من موضع - على لسان المؤلف نفسه أو على لسان ملاك أو خادم فى سياق معين ، بأن يبطل مفعول هذا التأثير ان هو باح **لأحد به** .

فما هى على وجه التحديد معالم كل من هـذين النوعين ، وينبه الدكتور الجوهرى قبل الاسترسال فى تحديد معالم كل منهما الى أن حديثه - فى مادته - محدود بحدود السحر الاسلامى المصرى وان كانت نتائجه المنهجية يمكن أن تكون بذات بال لمن يعرض فيما بعد بالدراسة العلمية لتراث سحرى فى مجتمع عربى آخر ، حيث قد يكون من الضرورى الانتباه الى فروق من هذا النوع . أو الى تحديدات أخرى أولية للمادة المتناولة .

وبعد هذا التنبيه يستطرد الدكتور الجوهرى قائلا :

يختلف ميـدان السحر الرسمى والسحر الشعبى عن بعضهما فى النقاط التالية :

١ - النظرة الى العالم « فكرتها عن العالم »

٢ - الموضوعات الأساسية التى يدور حولها كل ميدان منهما .

٣ - الشكل الذى يحفظ ويتوارث به كل نوع منهما .

٤ - مصادر التأثير على كل نوع ، أو على الأقل ترتيب أهميتها .

٥ - مدى شـدة الحاجة الدافعة الى اللجـوء للسحر فى كل منهما .

---

(*) عن مقال للدكتور محمد محمود الجوهرى - المجلة الاجتماعية القومية العدد الثانى - المجلد السابع مايو سنة ١٩٧٠ .

ثم يعرض **الدكتور الجوهرى** لهذه النقاط بشىء من التفصيل فيقول : « يعتقد الساحر الرسمى أن الله هو خالق نظام هذا العالم والمسيطر عليه ، وأن هذا النظام لا يخضع لارادة غير ارادته ، هو الذى خلق كل شىء ، وان كان قد سار فى ذلك وفق بعض الأسس السحرية ( العلمية ) من هذا مثلا : « أنه خلق كل شىء بقوة اسمه هو ، وخلق الأشياء الطيبة فى الوقت الطيب المناسب ، وخلق الأشياء الضارة فى الوقت النحس غير المناسب ، وخلق لكل شىء ملاكا أو روحا أوكل اليه الاشراف عليه .

وتمثل هذه العناصر الأركان الأساسية للعملية السحرية ، فالاسم يمثل فى جميع الثقافات التقليدية قوة خاصة ، وهو مرتبط بشخصية صاحبه بواسطة قوة روحية ، وقد لعبت هذه الخاصية السحرية للاسم ــ ولا زالت تلعب ــ دورا هاما للغاية فى الحياة الروحية لجميع الشعوب ، وفى جميع العصور . وهنا أيضا تلعب الأسماء ــ سواء كانت أسماء الهية أو غير ذلك ــ الدور الأساسى ، ويعتبر ميدان علم الأسماء تتويجا للميادين الأخرى كعلم الحروف ، وعلم الخواتم والأشكال ، والمربعات ، والتنجيم وغير ذلك ، فهى تعتبر جميعا ذات أهمية ثانوية بالنسبة لهذا العلم ، أما من حيث ارتباط العمل السحرى بوقت معين ، فتتجلى لنا العلاقات القوية المتبادلة بين علم الأسماء وعلم التنجيم ، فالساحر يرى أن الاسم الالهى لا يمكن أن يستخدم هكذا فى كل وقت من الأوقات ، وانما لكل اسم منها وقت خاص به يجب استخدامه فيه ويتوقف تحديد هذا الوقت على عاملين :

**( أ ) طبيعة الوقت نفسه ان كان سعيدا أو نحسا .**

**( ب ) طبيعة ومزاج الملاك الموكل بالاسم .**

أما من حيث الملائكة الموكلين فيرى الساحر الرسمى أن لكل مخلوق ملاك موكل به . ولكل اسم من أسماء الله خادم موكل به ، كما أن هناك خادما لكل آية قرآنية . وكل حرف من حروف الأبجدية ، بل وكل دعوة « رقية » .

وليست الملائكة الخدام قاصرة فقط على هذه الأشياء « المقدسة » وانما هناك أيضا خادم لكل يوم من أيام الأسبوع ، ولكل ساعة من ساعات اليوم ، ولكل فصل من فصول السنة ، وكل نوع من الرياح ، وكل اتجاه من الاتجاهات الأربع .. الخ .

ويرى الساحر الرسمى أن مهمته هى خلق كل شىء وفقا لنفس المبادىء التى اتبعت فى الخلق الالهى بقدر الامكان ، والمقصود بكلمة « خلق » هنا صنع شىء جديد أو تغيير شىء قائم فعلا ، وهو يحاول فى هذا الصدد أيضا استخدام نفس الوسائل التى استخدمها الله فى خلق العالم . ولذلك لا يمكن أن ينجح له أى عمل دون اذن وتفويض من الله . ونلاحظ أن السحرة الرسميين يؤكدون هذا فى كل مناسبة ، وعند تقديم أى وصفة سحرية ، ولا يمكن أن تتحقق فاعلية أى من الوسائل التى أشرنا اليها : أسماء الله واختيار الوقت المناسب ، الحروف .... الخ . الا من خلال القوة التى يضفيها الله عليها ، ومن خلال مساعدة خدامها من الأرواح الذين هم خلق الله تعالى .

وبعد أن وضح الدكتور الجوهرى ذلك ، بنص من كتاب شمس المعارف للبونى ــ يقول : « أما بالنسبة للساحر الشعبى ــ ان جاز هذا التعبير ــ فالفكرة أبسط من هذا بكثير ، حقيقة أنه يسلم ــ كمسلم ــ بأن كل شىء فى هذا العالم يخضع لارادة الله ، ولكنه يعتقد مع ذلك أن كل خير أو شر يمكن أن يصيب الانسان يرجع الى علاقة بين الانسان الفرد والجن ، ولذلك ليس « علم » السحر الشعبى سوى كيفية تسخير واستغلال الجن للحيلولة دون وقوع شىء ضار أو لعمل ما من شأنه الاضرار بأحد ، واذا ما تتبعنا تصور المستخدم للسحر الشعبى أكثر من هذا لاتضح لنا أنه يتجاوز عتبة الوثنية ، ويدخل فى تناقض مع المبادىء الأساسية للدين الاسلامى .

ومن هذا يتضح لنا مدى الاختلاف فى النظرة الى العالم بين نوعى السحر ، غير أننا سوف نرى فيما بعد كيف أن هذه الهوة آخذة فى التضاؤل بمرور الأيام .

اما من حيث الموضوعات الاساسية التى يدور حولها كل ميدان منهما ، فنجد أن السحر الرسمى يدور أساسا حول الدراسة التقليدية والبحث فى الله وعرشه ، وخدمه ، وما يرضيه ،وما يغضبه . الخ . وكذلك الملائكة والجن والخصائص السحرية للحروف والأعداد وأسماء الله والنباتات والحيوانات

.. الخ . ثم تأتى فى مرتبة تالية على هذا التعاليم الخاصه باستخدام هذه العناصر السحرية ، وطرق نقل هذه الأسرار الى الأجيال التالية والمحافظة عليها ، ثم تلى ذلك الأغراض التى يمكن استخدام هذه العناصر السحرية فيها .

على أننا نؤكد هنا أن الانتفاع العملى يخضع لدرجة تدين الساحر ، وما بلغه من تقدم فى مراتب التصوف والأخذ بأساليبه الصعبة ، التى تسعى الى تخليص جسده وروحه من كل شرك أو فساد أو ظلم ، معنى هذا أنه لايستطيع هكذا دفعة واحدة تحقيق التأثير السحرى المطلوب ، بل لابد له أن يتوصل الى ذلك على مراحل ، حتى يصل فى النهاية الى أن « يخضع الله له كل المخلوقات » .

أما السحر الشعبى فيدور أساسا حول الممارسة العملية . ولا تحتل العناصر النظرية - التى كانت تشغل مكانة بارزة فى السحر الرسمى - سوى مرتبة ثانوية فقط، ونجد بعض الموضوعات التى كانت تعالج فى السحر الرسمى بمنتهى العناية والاسهاب ، لا تتمتع هنا الا بأهمية ضئيلة والعكس بالعكس ، ولذلك كان من أبرز الظواهر المصاحبة لتدهور السحر الرسمى فى العصر الحاضر ، بعد أن فقد موارده من السحرة الرسميين المتخصصين ، وأتى العصر الحديث على كثير من مكانته السابقة ، وفقد بذلك طابعه «الأكاديمى» الذى أشرنا الى طرف منه ، كان من أبرز تلك الظواهر التى طوعت الكتب السحرية الرسمية لمتطلبات الشعب ، ومفاهيم السحر عنده ، فهو لا يحتاج الا الى وصفات لمواقف معينة ، فكان أن أصبحت كتب السحر اليوم لا تعدو مجموعة كبيرة من الوصفات التى يلجأ اليها الساحر المحترف لاجابة طلبات عملائه ، وتزود هذه الكتب الجديدة - أو القديمة المعاد طبعها - بفهارس مفصلة تقتصر عادة على سرد الأغراض التى يمكن أن تستخدم فيها هذه الوصفات. ولم يعد على الساحر المحترف - عندما يأتيه العميل - الا أن يقلب صفحات فهرس الكتاب الذى يستعمله ليفتح مباشرة على الوصفة التى ينقلها للعميل .

ويرجع هذا الفرق فى الموضوعات الأساسية بين ميدانى السحر الى وجه الاختلاف الثالث الذى أشرنا اليه ، اذ لما كان السحر الرسمى أساسا تراثا مكتوبا ، لا يتناقل ولا يحفظ الا مدونا ، نجده أكثر تأثرا بالتراث الحضارى المكتوب عادة ، وتأتى فى مقدمة هذه الكتب ، تلك المؤلفات التى نقلت الى اللغة العربية من اللغتين العبرية والسوريانية ، وتحتوى هذه الكتب - بشكل واضح كل الوضوح - الى جانب العناصر العبرية والسوريانية عناصر بابلية ، وآشورية ، واغريقية ، ومن المؤلفات ذات التأثير الهام فى هذا الصدد أيضا : الكتب العربية فى فجر الاسلام .

أما السحر الشعبى فيقوم أساسا على المعتقد المحفوظ فى صدور الناس، وعلى الخبرات المكتسبة، التى يتم تواترها وحفظها شفاهة فى المقام الاول - « مثل الحسد وما يدور حوله من معتقدات وممارسات ، والتفاؤل والتشاؤم من الأسماء كالتفاؤل بكلمة أخضر ، والعزوف عن ذكر أسماء الأمراض الخطيرة كالسرطان أو غيره ، وذلك ايمانا بالقوة السحرية للاسم . فذكر الاسم استحضار لمضمونه واتصال بهذا المضمون .. الخ . وكذلك عفريت الليل وما يسجله المعتقد الشعبى الشفاهى عنه من قصص وحكايات . ولهذا نرى هذا الميدان أكثر تأثرا بالتراث الشفاهى المتواتر فى المجتمع المصرى . وأبرز عناصر هذا التراث : البقايا المصرية القديمة ، والمسيحية القديمة ، والاسلامية الأولى التى نقلت الى مصر على يد القبائل التى هاجرت اليها بعد الفتح العربى ، وقد استوطنت هذه القبائل فيما بعد بعض أقاليم مصر ، فقربت الى المصريين من خلال ذلك التراث العربى القديم والأسلوب الأول .

**وبعد أن يستعرض الدكتور الجوهرى بعض الأمثلة التى تختلف نظرة كل من السحر الرسمى والسحر الشعبى لها كعفريت الليل**

**مثلا ، يصل الى القول فى ملحوظته الختامية** « أما من حيث التنبؤ بخط التطور فى المستقبل ، فالواقع الذى سنتعامل معه هنا - ازاء ماحدث من توقف فى انتاج سحر رسمى جديد - سحر رسمى متوشح بغلاف رسمى . لذلك فان تحريم تداول الكتب السحرية ، مع افتراض تذليل كل ما يعترض ذلك من صعوبات عملية ، لن يقضى الا على هذا الثوب المتخلف من حضارات القرون الماضية ، أما محتواه - « السحر الشعبى بصورته التى حددناها من قبل - فسيظل يمثل تحديا أساسيا ، لن يفلح معه الا **الحوار الذى يسحب الأرض من تحت قدميه** » .

# ألوان من الأدب الشعبي

يحتوى الكتاب على مجموعة من الأزجال ، الوطنية والعاطفية والدينية ، كتبها ونشرها نخبه من زجالى القاهرة ، استضافوا معهم فى هذا الكتاب – وهو الجزء الثانى – مجموعة من زجالى الاسكندرية ، وسمالوط ، ومرسى مطروح ، والمحلة الكبرى والفيوم ، وهى محاولة جريئة بلا شك ، أن يجتمع شعراء العامية ، ومعظمهم أسماء جديدة ، ربما تكون محاولتهم هى الأولى من نوعها فى مجال الشعر العامى ..

يقول أحمد السيسى فى زجل بعنوان المعركة ضد الشعوب :

بعد نكسة يونيو قام الشعب قال
احنا واقفين صف واحد فى النضال

مش ح نستسلم ولكن راح نذود
عن وطنا ضد أعداء الحياة

واللى راح من أرضنا لازم يعود
احنا سابق وانتصرنا على الطغاة

وانتصارنا كان أكيد
واحنا مش ح نروح بعيد

بورسعيد

النهارده المعركة ضد الشعوب
والشعوب الحرة مش ممكن تلين

الشعوب الحرة كم خاضت حروب
وانتهت فعلا بدحر المعتدين

معنى ذلك باختصار
ان آخر الليل نهار
وانتصار

ويقول محمد ابراهيم فى زجل بعنوان – يا رسول الله :

يا رسول الله يا منبع الهداية
يا محمد يا امام المرسلين

مدحك الغالى دا بيزود هنايا
ربنا يوعدنا بزيارتك آمين

يا رسول الله يا منبع للهداية

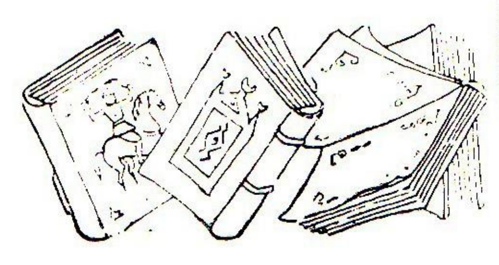
ياللى بددت الظلام جبريل وافاك
بالهدى من عند رب العالمين

واللى آمن يانبى بك وبهداك
نال رضى الله واتكتب م المؤمنين

محلا نورك يا محمد
امتى أزورك يا محمد
يا رسول الله يا منبع للهداية

ومجلة الفنون الشعبية اذ ترحب بزجالى القاهرة ومعهم زملاءهم زجالى الأقاليم ، ترجو لهم فى المستقبل المزيد من التوفيق فى عملهم . سواء من ناحية الخلق الفنى والابداع فيه ، أو استلهام الرؤيا الشعبية وصياغتها بطريقة أكثر عمقا وشمولا .

تحسين عبد الحى






# أحلام في النهار

## قصص أسطوري عزلي

تأليف : د. ميشيل سليمان

عرض :

د. نبيله ابراهيم

قلما يعرف القارىء العربى ، بله الدارس المتخصص شيئا كثيرا عن تراثه الشعبى العربى القديم . وربما انحصرت معرفتنا عن هذا التراث فى قصص ألف ليلة وليلة ، وسيرنا الشعبية . وفيما عدا هذا ، فهو لا يعرف الا القليل عما احتوته **المصادر العربية** من تراث شعبى عربى ، يختص بعضه بالعصر الجاهلى ، والبعض الآخر يختص بالعصور الاسلامية المختلفة . ولم يعد يخفى علينا الآن أن تقديم التراث الشعبى العربى ، سواء كان فى صورة قصصية محببة الى النفس ، أو فى صورة دراسة علمية ، أصبح من الاهمية بمكان ، لا من حيث أننا نتعرف على مادة التراث الشعبى العربى فحسب ، ولكن لما قد يكون هناك من صلة بين هذا التراث وتراثنا الشعبى الحديث . ويحضرنى فى ها المجال ما قرأته فى كتاب «**نهاية الأرب**» للنويرى عن عادتين ما يزال الناس يتبعانهما حتى اليوم مع تحوير كثير أو قليل . يقول النويرى عن احدى هاتين العادتين اللتين ينسبانهما الى العصر الجاهلى : «**ان الغلام اذا ثغر فرمى سنه فى عين الشمس بسبابته وابهامه وقال ، أبدلينى أحسن منها ، أمن على أسنانه العوج والفلج والثغل**» . وقد قال طرفة بن العبد فى ذلك :

**بدلته الشمس من منبته**
**بردا أبيض مصقول الأشر**

ويقول عن العادة الثانية ، انهم « يزعمون أن الرجل اذا طرف عين صاحبه ، فهاجت فمسح الطارف عين المطروف سبع مرات ، وقال فى كل مرة ، باحدى جاءت من المدينة ، باثنتى جاءتا من المدينة ، بثلاث جئن من المدينة ، الى سبع ، سكن هيجانها » . ومن يدرى كم من عادات وتقاليد وروايات تحتوى عليها كتب التراث ، وما تزال تعيش بيننا حتى اليوم .

وربما تساءلنا بعد ذلك عن طريقة تقديم تراثنا الشعبى العربى للقارىء العربى . ونحن نرد على ذلك بأنه ينبغى علينا أن نتبع فى سبيل ذلك احدى طريقتين ، طريقة العرض المبسط الجذاب للقارىء العادى ، وطريقة الدراسة العميقة لكل دارس متخصص . فبدون الدراسة العميقة للتقاليد والعادات الجاهلية ، على سبيل المثال ، لايمكننا فهم الشعر العربى الجاهلى بحال من الاحوال . فما أكثر أبيات الشعر الجاهلى ، بل ما أكثر الآيات القرآنية ، التى ترد فى ثناياها ذكر عادة أو عقيدة أو اسم كائن من الكائنات

الاسطورية · وهذه العادات والتقاليد التى ترد موجزة فى ثنايا بعض المصادر العربية ينبغى أن تحلل ، وأن يبحث عن دوافعها ومغزاها ، وذلك عن طريق الدراسة المقارنة ، على نحو ما فعل « فريزر » فى كتابيه « الغصن الذهبى » ، و «الفولكلور فى العهد القديم» · كما ينبغى أن يدرس فى ضوء هذه الدراسة ماتبقى من هذه العادات والتقاليد فى العصور الاسلامية ، وما جد عليها من تراث شعبى اسلامى ·

وقد اجتذب الدكتور « ميشال سليمان » التراث العربى الجاهلى ، فقدم بعض نماذج منه تقديما روائيا تحت عنوان « أحلام فى النهار ، قصص أسطورى عربى » · ويعد كتابه هذا ولا شك احدى وسائل تقديم هذا التراث بطريقة مبسطة جذابة للقارئ العادى · فقد اجتذبت نظر الدكتور ميشال سليمان بعض الاخبار المبعثرة التى ترد فى ثنايا كتب التراث العربى عن بعض الشخصيات والاشكال الاسطورية · ولما وجد أن ما يقرأه ليس سوى مجرد أخبار لا تقدم فى كثير من الاحيان حكايات متكاملة عن هذه الشخصيات والكائنات ، فقد راق له ، مستعينا بهذه الاخبار، أن يتصور بعض الاحداث التى عرض من خلالها معتقدات العرب التى تتصل بهذه الكائنات والشخوص · فقد قرأ على سبيل المثال حديثا فى مسند ابن حنبل يروى عن عائشة رضى الله عنها، وهو : « حدث رسول الله نساء ذات ليلة حديثا. فقالت امرأة : يارسول الله ، كان الحديث حديث خرافة فقال : أتدرون من خرافة ؟ ان خرافة كان رجلا من عذرة أسرته الجن فى الجاهلية ، فمكث فيهن دهرا طويلا · ثم ردوه الى الانس ، فكان يحدث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب · فقيل حديث خرافة » · وقد ساق الدكتور ميشال هذا الحديث بوصفة تقديما للحكاية التى حكاها بعد ذلك عن خرافة · فقد استيقظ خرافة ذات يوم باكرا وخرج للقنص فتراءى له رشأ أخذ يعدو وراءه ، ولكنه لم يتمكن من أن يصيبه بسهمه · فجلس يلهث من التعب · ولكنه فوجئ بعد ذلك بوقوف الرشأ أمامه والدموع تسيل من عينه · وكاد يهم به خرافة ويقتله ، لولا أنه سمع صوت الغزال يطلب منه الصفح متوسلا · فعفا عنه خرافة ، وسرعان ما اختفى الغزال ، وظهرت بدلا منه فتاة رائعة الجمال ابتدرت خرافة قائلة، بأنها قد جاءت لتشكره صنيعه الذى صنعه بأخيها الصغير الذى بدا له فى هيئة غزال · وبهت خرافة من جمال ابنة الجن ولم تنطق شفتاه بكلمة ·

ولكن الفتاة أعفته مئونة الكلام وأخذته من يده ورحلت به الى أبيها فى عالم الجن · وهناك تزوج خرافة الفتاة الجميلة وأصبح أسيرا فى عالم الجن طيلة سنوات عدة · فلما أحس بثقل الأسر على نفسه ، واشتاق الى مرتع صباه والى أهله وفلاته ووحوشها ، صارح زوجته بأنه يرغب فى العودة الى أهله لزيارتهم ثم يعود لها بعد ذلك · فسمحت له بالرحيل بعد أن سلمته علبة مغلقة ربطتها بخيوط من شعرها ، وطلبت منه ألا يفتحها ان شاء أن يعود اليها ، لأن هذه العلبة هى التى ستهديه الى الطريق الذى يوصل اليها · فلما رحل خرافة الى قومه ، أنكره كل من رآه ، ولم يصدق أنه خرافة بعينه ، حيث أن خرافة أصبح أسطورة تروى بين الناس ، لان الجن قد أسروه وما زال يعيش بينهم · ولكى يحطم خرافة هذه الاسطورة ، فتح العلبة ، واذ بدخان يصعد منها حتى كاد يعمى بصره · وعند ذلك أدرك خرافه أنه لن يستطيع العودة الى عالم الجن بعد ذلك · فمكث بين قومه وأخذ يروى لهم حديث خرافة ·

وعلى هذا النحو قدم **الدكتور ميشال أساطير عربية** تخيلها أنها كانت تروى على نحو شبيه بذلك بين العرب القدماء ، عن الشمس وعن الزهرة وعن ناقة صالح وعن سعد وسطيح الكاهنين الأسطوريين · وفى نهاية كتابه قدم لنا ثلاث قصص لبنانية ذات طابع أسطورى· ولسنا ندرى هدف الكاتب من وراء ذلك · فهل وجد أن المادة الاسطورية العربية لا تكفى لملء صفحات الكتاب فأكملها بمادة شعبية روائية لبنانية ، أم أنه شاء أن يقدم نماذج من القصص الشعبى اللبنانى فى ضوء التراث العربى القديم حتى يبين للقارئ التشابه فيما بينهما ·

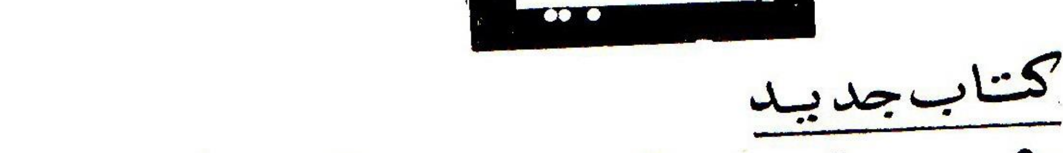
**وعلى كل فاننا نعد كتاب الدكتور ميشال وسيلة من بين الوسائل العديدة لاحياء تراثنا الشعبى العربى · وهذه القصص التى قدمها والتى تبلغ الاربع عشرة قصة ، ليست فى الحقيقة سوى قدر ضئيل للغاية من التراث الشعبى العربى الروائى · ولم تحتضن كتب التراث على نماذج روائية متكاملة لا تحتاج الى اضافة أحداث اليها، بقدر ما تحتاج الى تقديمها للقارئ فى صياغة جديدة · حقا اننا اذا جمعنا تراثنا العربى المروى جمعا مستقصيا لأصبحنا نمتلك لا ألف ليلة وليلة فحسب وانما آلاف الليالى التى يمكن أن يستمتع بها الكبار والصغار معا ·**

**دكتورة نبيلة ابراهيم**





كتاب جديد




# فن زنوج الغابة فن أفريقى فى الأمريكتين

عرض: عبد الواحد الإمبابى



فى عام ١٩٥٤ صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب وبعد أن لاقى مالاقاه من رواج واسع بين أوساط المهتمين بالفنون الشعبية بصفة عامة وعشاق التراث الافريقى على وجه الخصوص رأى مؤلفه دكتور فيليب دارك . أن يعيد طبعته مرة ثانية فى عام ١٩٦٩ مضيفا اليها الكثير من الشروح والتعليقات تحقيقا للمزيد من الايضاح لبعض الجوانب التى كانت غامضة وتطويرا كذلك لبعض النقاط والقضايا التى لم تكن قد استوفت حقها من الدراسة فى الطبعة الأولى .

**الموقع والتاريخ :**

يبدأ المؤلف حديثه عن موضوعه بتقديم دراسة تفصيلية عن الموقع والتاريخ أو على حد تعبيره عن المسرح وقصة الأبطال ، ويعنى هنا بالمسرح موقع المنطقة التى يعيش فيها هؤلاء الزنوج وهى مستعمرة سورينام

الهولندية التى تقع على الساحل الشمالى الشرقى لأمريكا الجنوبية بين غينيا الفرنسية فى الشرق وغينيا البريطانيا فى الغرب والتى تبلغ مساحتها حوالى ٤٠٫٠٠٠ ميل مربع وتنقسم جغرافيا الى أربع مناطق رئيسية .

أما عن التاريخ فيرجعه المؤلف الى عام ١٦٥٠ حين أحضر تجار الرقيق عددا من الافريقيين الى مستعمرة سورينام وصل حسب أدق الاحصائيات الى حوالى ٣٠٠٫٠٠٠ نسمة فى عام ١٨٢٦ ، ويؤكد المؤلف أن الظروف القاسية التى تعرض لها هؤلاء الزنوج سواء من حيث المعاملة اللا انسانية التى كانوا يلقونها من جانب العناصر البيضاء وانحطاط مستوى الرعاية الصحية التى أدت الى ارتفاع نسبة الوفيات بينهم كانت السبب المباشر فى نقصان عدد هؤلاء الزنوج فى مستعمرة سورينام بحيث لم يعد عددهم يتجاوز اليوم تسعين ألف نسمة .

وحين تنازلت بريطانيا لهولندا فى عام ١٦٦٧ عن هذه المستعمرة فر عدد كبير من هؤلاء العبيد الزنوج الى الغابات حيث شكلوا مجتمعا مستقلا هو الذى نطلق عليه اليوم اسم مجتمع زنوج الغابة ، وكان صراعهم من أجل البقاء والمحافظة على حريتهم وسط محيط من الأعداء أكبر دليل على مدى ما تتمتع به هذه العناصر من قوة الارادة وخصوبة الحيوية .

ويمكن أن نقسم هذا المجتمع الزنجى الى ثلاثة أقسام رئيسية يمثل كل قسم منها مايشبه القبيلة بالمفهوم التقليدى فى أفريقيا : وطنهم الأم وهى قبيلة السارااماكانار » « والأوكانار » « والبونى » والقبيلتان الأوليان تعيشان على شواطىء الأنهار الرئيسية التى تشق الغابات الداخلية فى سورينام بينما تعيش القبيلة الثالثة على الشاطىء الشرقى لنهر « لوا » .

أما عن لغة هذا المجتمع فلا يزال هناك خلاف لم ينته بعد حول الاسرة اللغوية الرئيسية التى يمكن أن تنسب اليها هذه اللغة وكل ما استطاع بعض الباحثين تقريره بهذا الصدد هو القول : بأنها مزيج متنوع من اللغات الهولندية والفرنسية والانجليزية والبرتغالية الى جانب خليط من لهجات شعوب غرب افريقيا

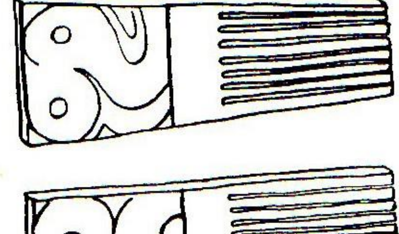
ويقول المؤلف ان أحدا من الذين تعرضوا لدراسة لغات زنوج الغابة لم يستطع أن يغفل أهمية الطبول كوسيلة من أبرز وسائل التفاهم بين هذه الجماعة .

وحين ينتقل المؤلف الى الحديث عن الصفات الطبيعية التى تميز هؤلاء الزنوج يقول عنهم : انهم لا زالوا يحتفظون بكل خصائص انسان افريقيا الغربية ويرى أن السبب فى هذا راجع الى تحريمهم الزواج خارج مجتمعهم القبلى .. ويعيشون حياة اجتماعية غريبة تكاد لا تختلف كثيرا عن حياة زنوج غابات افريقيا ، فتعدد الزوجات أمر شائع بينهم ، ولكل زوجة منزل خاص بها كما أن لكل اسرة دار مستقلة بها تكون بمثابة مخزن للمواد الغذائية ومعبد للآلهة ويعتقد زنوج الغابة أن الأرواح لا تسكن جسد الانسان فقط بل انها تتخذ من كل شىء مستقرا ومستودعا لها ، فالروح ويسمونها الـ « ماما » تعيش حية فى الطبلة والكوخ والحجر والتمثال الخ وقد لاحظ الدارسون الذين اهتموا بقضية الفكر الدينى فى افريقيا تشابها دقيقا بين عقائد هذه القبائل وقبائل الأشانتى واليوروبا وداهومى فى غرب افريقيا .

وبعد أن يفيض المؤلف فى الحديث عن ديانات هؤلاء الزنوج ومدى تأثيرها على تشكيل حياتهم الاجتماعية ينتقل الى الفصول الثلاثة التى تشغل أكثر من نصف الكتاب والتى خصصها لمعالجة التراث الفنى والقاء الضوء على مختلف جوانبه وأشكاله .

ويبدأ بالطبول باعتبارها ظاهرة فنية واجتماعية شائعة بين كل قبائل زنوج غابة سورينام وباعتبارها كذلك تراثا شعبيا يمتد وجوده الى تاريخ بعيد فى حياة هذه الجماعات فهى تستخدم فى العبادة والرقص والغناء والتفاهم وتوصيل الرسائل الخ فحين يريد الزنجى معرفة موقف أرواح الاجداد الذين سلفوا فى شأن من شئون حياته يقرع الطبول بطريقة معينة ليستحضر بها هذه الارواح ثم يطلب الى أشخاص يتمتعون بصفات خاصة أن يتلقوا ما تريد الأرواح أو تقضى به من الرأى والمشورة ويمكن تبليغ هذا الرأى والمشورة من الوسيط الى الأحياء عن طريق الغناء .

**والرقص جزء لا يتجزأ من حياة زنوج الغابة**



**وهو متنوع لدرجة قد يصعب معها حصره أو تحديد أقسامه ، فهناك رقصة الصقر ورقصة الثورة ورقصة الآلهة ورقصة الحب التى ترقص فيها المعشوقة رقصة معينة يتابعها فيها العشيق** بطبلته ليبث اليها لواعج قلبه بدقات تعنى كل منها مفهوما غراميا ذا دلالة معينة وهناك أيضا رقصة الحرب ورقصة الصيد ورقصات أخرى لا حصر لها .

وبعد حديث طويل عن الطبول والرقص بأنواعه وأشكاله المختلفة يتناول المؤلف التراث الشعبى من الفنون التشكيلية لدى هؤلاء الزنوج ويبدأ هذا الحديث عن فن صناعة الامشاط باعتبارها احدى الصناعات التى تحتل جانبا ملحوظا فى حياتهم الفنية حتى يمكن القول: بأنها قد خرجت من دائرة الحرفة والاستخدام التقليدى فى أغراضها المعروفة الى دنيا الفن الجميل ، ويشير الدكتور فيليب الى أشهر النماذج المنتشرة بينهم وهى أربعة نماذج أولها وأكثرها شيوعا المشط ذو الشكل القائم الزوايا وثانيها الشكل المختلف الزوايا أما الثالث فهو الشكل الذى يجمع بين القائم الزوايا والكروى والرابع هو الشكل الكروى مختلف الزوايا .

ولأهمية الأمشاط فى حياة زنوج الغابة أصبحوا يتعاملون بها كمهر للعروس بل أصبحت هدية المشط من الرجل الى المرأة تعنى شيئا ذا دلالة عاطفية حساسة .

## الكراسى :

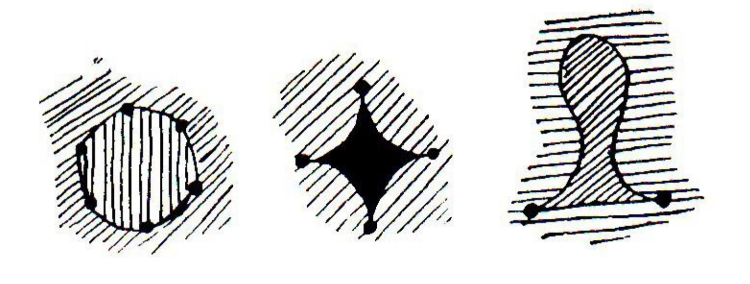
وهى أيضا موضع اهتمام الفنان الشعبى فى مجتمع زنوج الغابة ، ورغم تنوع أشكالها واختلاف تصميماتها فهناك ستة نماذج رئيسية أكثر شيوعا ورواجا عن غيرها أولها الكرسى الطويل القائم الزوايا والثانى المربع القائم الزوايا والثالث الكرسى الهلالى الشكل والرابع هو الدائرى والخامس الشكل نصف الدائرى والسادس هو الكرسى الذى ينثنى أو ما يمكن تسميته بالكرسى المعلق .

## الصوانى

وصناعة الصوانى من الصناعات الشعبية التى يقبل مجتمع زنوج الغابة على ممارستها بشغف شديد كنوع من الهواية الفنية التى برعوا فيها الى حد كبير ، ينحتونها من خشب الاشجار على شكل دائرى ويزينون حوافها وداخلها وأحيانا ظهرها برسوم الحيوانات الحبيبة الى نفوسهم ، وتتنوع أحجامها بين الصوانى التى تبلغ ثلاثين بوصة والتى تصل الى خمسين .

## فن النحت :

وعن هذا الفن يخصص المؤلف فصلا كبيرا يقع فى ثلاثين صفحة كاملة من الكتاب يتحدث فيه عن مجالات هذا الفن وتنوع تصميماته



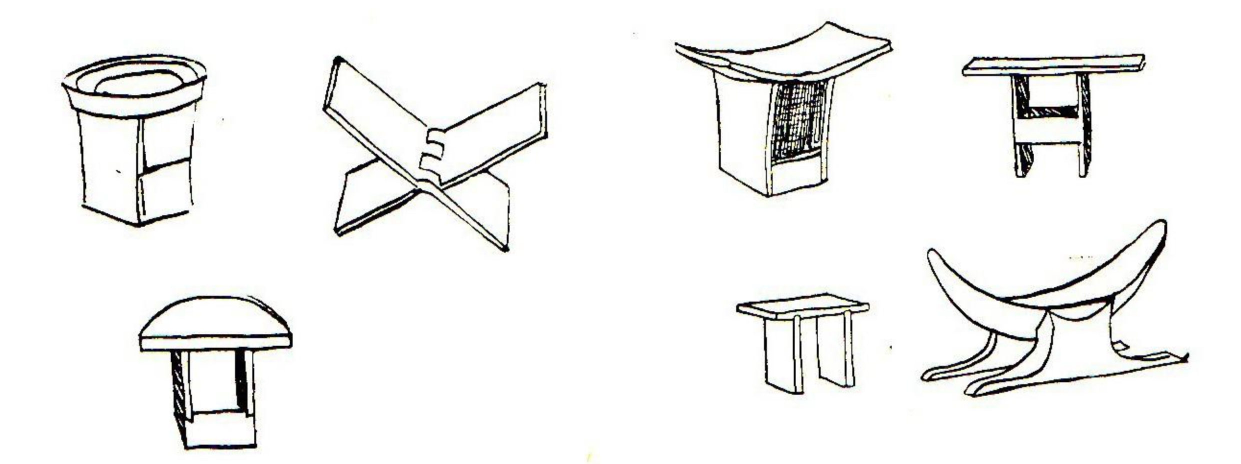
والأساليب المختلفة التى يلتزم بها الفنان الشعبى والمواد والآلات المستخدمة فى هذا الفن ويقول المؤلف : ان غابات سورينام التى يعيش فيها هؤلاء الزنوج توفر لهم أنواعا لا حصر لها من الأخشاب خاصة الخشب الامريكى الابيض الذى يعتبر أحسن مادة للنحات ، أما الآلات التى يستخدمها فتكاد لا تتجاوز سكاكين المطبخ الصغيرة وبعض الخيوط والمسامير وحين يريد صباغة نحتته بالالوان فانه لا يجد أمامه الا الرمال وزيت النخيل ، وكثيرا ما يوزع الفنان قطعا مختلفة الأحجام من النحاس فوق نحته فى تنسيق هندسى دقيق ليكون بمثابة الديكور لنموذجه الفنى .



ويعرف الفنان الزنجى كيف يستخدم بمهارة ما نسميه بالموتيف ويختلف حجمه تبعا لاختلاف حجم وشكل الشيء المراد نحته فالموتيف الذى ينحته فوق صينية يختلف طبعا عن الموتيف الذى يرسمه على كرسى أو باب منزل الخ ، وهذا الموتيف يكون أحيانا على شكل دائرة أو نجمة أو رأس انسان الخ .

**الرمز فى النحت :**

يبدو أن لمعظم نحت زنوج الغابة ارتباطات



رمزية بالجنس ، فالى جانب القيمة النفعية للقطع المنحوتة يوجد الكثير منها مما ينتج كدليل للحب من جانب الرجل للمرأة ، بل ان بعض هذه القطع المنحوتة تفقد كل قيمة نفعية لها لتصبح فقط ذات دلالة فى ميدان الرمز والجمال .

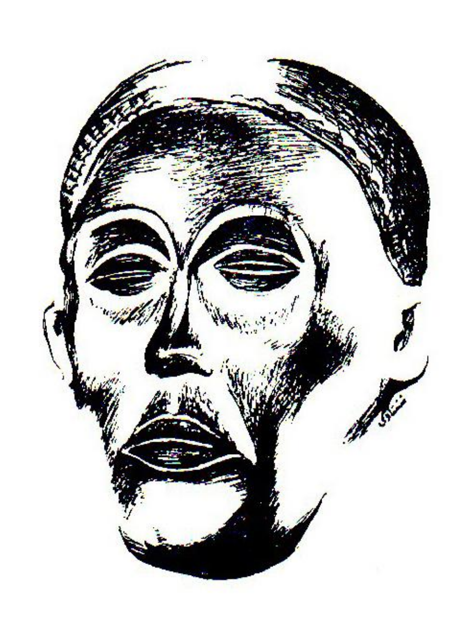
ويتنوع المدلول الرمزى للرسم من فنان الى آخر بحيث يصبح من العسير ان لم يكن من المتعذر على أى أحد غير الفنان أن يفسر مضمونه المقصود ، ولهذا يختلف المشاهدون فى فهم الموتيف الواحد اختلافا قد يتعدد بعددهم .

**ويرى المؤلف أن السر فى شيوع الرمز الجنسى فى فن النحت عند زنوج الغابة يرجع أساسا الى احتفائهم الشديد بمرحلة الخصوبة لا بالنسبة للمرأة فقط بل بالنسبة كذلك للنبات والحيوان .**

بقى أن نذكر هنا شيئا عن هذه الظاهرة التى نراها واضحة فى فنون شعب سورينام الزنجى، ظاهرة نفوذ تقليد الفن الافريقى رغم طول العهد الذى انقطع فيه الاتصال بين الاثنين ، فى الوقت الذى لا نرى فيه الا القليل جدا من نفوذ شعوب جنوب أمريكا رغم تعايشهما أكثر من ثلاثة قرون فى مكان واحد . فهناك مثلا تشابها دقيقا بين أشكال الكراسى المعلقة التى يصنعها هؤلاء والتى تنتجها شعوب تنجانيقا فى شرق افريقيا ، والتصميمات المنقوشة على صخور غينيا فى غرب افريقيا على وجه التقريب نفس النماذج التى يستخدمها زنوج سورينام فى مجال النحت .

**والطبول** التى يستخدمها هؤلاء الزنوج هى أيضا نفس الطبول التى لا تزال منتشرة فى كثير من مناطق قارة افريقيا والتشابه بينهما قائم فى كل شئ حتى فى الشكل والتركيب والايقاع . ولو ألقينا نظرة سريعة على كتل الخشب التى ينحتها الفنان الزنجى فى سورينام لوجدناها لا تختلف فى كثير عن مثيلاتها فى السودان أو فى غرب افريقيا .

والتصميمات النحاسية التى يصنعها فنانو سورينام على الصوانى هى صورة طبق الاصل من مثيلاتها لدى قبائل النيوبى فى نيجيريا ، كما أن فن صناعة النماذج البرونزية ، خاصة النوع المضفر منها الذى برع فيه زنوج غابة سورينام



هو نفسه النوع المعروف من قديم فى منطقة بنين على الساحل الغربى لأفريقيا ويقول المؤلف: انه لم ير اختلافا على الاطلاق بين شكل الامشاط العاجية الموجودة فى سورينام والاشكال المماثلة التى حصل بنفسه على مجموعة متنوعة منها أثناء زيارته لمنطقة اليوروبا فى نيجيريا .

وهنا نأتى إلى الفصل الاخير من الكتاب ، وهو الفصل الذى عقده المؤلف لتتبع التأثيرات غير الافريقية التى تركت بصمات وانطباعات لها - وان كانت محدودة للغاية - على فنون زنوج سورينام ، ويعنى المؤلف بالتأثيرات غيرالافريقية تلك التى تسللت من مصادر هندية وأوربية بحكم التعايش والاحتكاك المباشر ، الذى استمر قرابة ثلاثة قرون ، اذ لبس من المعقول - وهذا ما يذهب اليه المؤلف - أن يستمر احتكاك طويل كهذا دون أن يكون له تأثير متبادل بين الجانبين.

ولا يعنينا هنا أن نعرض لنفوذ فنون زنوج سورينام على فنون الشعوب الأخرى التى اتصلت بها لأن اهتمامنا فى هذه الدراسة قاصر على ابراز ملامح هذا الفن الزنجى وتوضيح خصائصه دون سواه ، ولو تتبعنا بصمات الفنون الاخرى على هذا الفن ولتكن البصمات الاوربية انجليزية كانت أم فرنسية أم هولندية أم برتغالية لما وجدنا لها الا أثرا محدود النفوذ على فن صناعة الأثاث المنزلى وبصفة خاصة هذه الموتيفات التى تعود الاوربيون تزيين هذه الأثاثات بها .

وفى نهاية هذا الفصل الاخير من الكتاب يؤكد المؤلف فى ثقة أن الفنون الشعبية لزنوج سورينام رغم تأثرها بفنون أخرى أفريقية وأوربية وهندية وجنوب أمريكية الخ فهى لاتزال تشكل فنا فريدا فى نوعه سواء من حيث أسلوبها أم من حيث شحنة الحيوية التى تجدد الحياة فى شرايينها على الدوام .

**وستظل هذه الفنون الشعبية الزنجية فى هذا الجزء من أمريكا الجنوبية تمثل واحدا من الفنون البدائية القليلة التى نجحت فى المحافظة على اصالتها وخصائصها بعيدا عن أى تأثير قد تدفع به موجات المدارس الفنية الجديدة ، وليس هذا عيبا يدين هذا الفن أو يشينه بقدر ما هو نوع من الاعتزاز بالأصالة والمقومات الفنية الخصبة للشخصية القومية .**

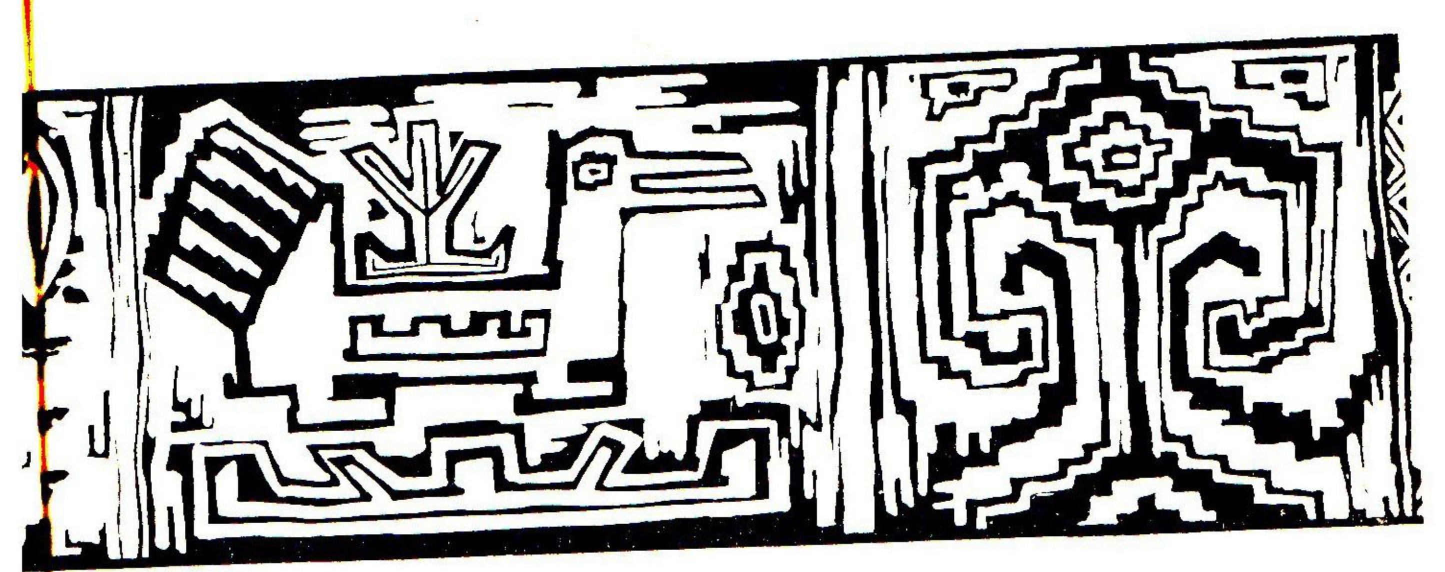
**« عبد الواحد الامبابى »**

# الفولكلور الشعرى الروسى

تأليف : سيرجى فيدوروفيتش بالانوف
عرض : مصطفى حمزة

يعتبر هذا الكتاب من بين أحدث المؤلفات التى اضيفت الى مكتبه **الفولكلور العالمى** . وهو كتاب يتنـــاول طائفه من قضـــايا **الفولكلور** التى قلما جمعهـــا كتاب من الكتب التى اهتمت **بالفولكلور** بصفه عامة ، فهو يحاول التعريف بالشعر الشعبى وتحديد العلاقه المتبادله بينه وبين الادب الرفيع . كما يتعرض لأهم فنون الشعر الشعبى فى تطوره التاريخى ويبحث فى تاريخ العلوم التى تدرس الأدب الشعبى .

فالأدب الشعبى ، كما يقول المؤلف فى مقدمة كتابه ، **يدخل فى اطار الفولكلور** . فالمؤلفات الشعريه التى تعبر عن أفكار واهداف مجموعة من الاشخاص ذوى مصالح مشـــتركة ، والتى تطابق الذوق الجمالى لهـــذه المجموعة ، هـــذه المؤلفات تدخل فى اطار الفولكلور . وتنقســم الفنون الأساسية للفولكلور الروسى الى : الأغانى « الطقســية وغير الطقســية » ، والتعـــاويذ ، والحكايات ، والبيلينا (قصيدة روسية ملحمية) ، والأغانى التـــاريخية ، والأناشيد الكنســـية ، والأساطير ، والأمثـــال والأقوال ، والألغـــاز والتشاستوشكا ( وهى نموذج من الأدب الشعبى: بيت شعر رباعى أو ثنائى غنائى ) ، والدراما الشعبية ، والحكايات الشعبية . ويوجد الى جانب هذا كله فولكلور الأطفـــال الذى يقوم الأطفـــال أنفسهم بتأليفه أو يضعه لهم غيرهم . ويدخل فى اطار هـــذا الفولكلور ما يلى : أغـــانى ترقيص الأطفـــال ، وأغانى اللهو ، والحواديت ، وأغانى العدد التى تصاحب ألعاب الأطفال .



ويتميز الفولكلور ـ كما هو معروف ـ بجماعة التأليف . وكان فى الماضى يعتمد فى انتقاله من جيل على الحفظ والسماع . ووجه الخلاف بين الادب المعتبر والفولكلور هو ان الشعب يستخدم الفولكلور كوسيلة للتجسيد الجمالى للواقع ولكن بلغة شعبية . ولكل شعب فولكلوره الخاص به . فالشعب نفسه وعمله ومعيشته وتفكيره عن الحاضر وآماله فى المستقبل ، كل هذه الاشياء هى موضوع الصور الفنية فى الفولكلور .

وبعد هذا المدخل الذى عرض لنا فيه المؤلف كثيرا من الموضوعات الرئيسية قسم كتابه الى ثلاثة أبواب كبيرة اساسية .

١ ـ دراسات مختصرة فى تاريخ علم الفولكلور الشعرى الروسى .

٢ ـ الفولكلور الشعرى الروسى قبل ثورة اكتوبر الكبرى .

٣ ـ الفولكلور الشعرى فى العصر السوفيتى .

**علم الفولكلور الروسى فى القرن الثامن عشر :**

وعندما نستعرض الباب الاول نجد المؤلف قد تعرض لعلم الفولكلور الروسى فى القرن الثامن عشر ، وتحت هذا العنوان يقول ان الثقافة الشعرية عند السلافيين الروس فى القرن التاسع والعاشر كانت تتمتع بمستوى رفيع جدا الا ان اول كتابات فى الشعر الشعبى ترجع الى بداية القرن السابع عشر اما نشوء الاهتمام العلمي بالشعر الشعبى فهو يعود الى النصف الاول من القرن الثامن عشر . ثم يتعرض المؤلف لكتاب ذلك العصر ويستعرض مؤلفاتهم التى تدور حول الفولكلور ومن أبرز كتاب النصف الأول من القرن الثامن عشر **ف . ن . تاتشيف ، آ . د . كانتيمير ، ف . ك . تريدياكوفسكى . م.ف. لومونوسوف ، س.ب. كراشينينكوف ، ومن بين أبرز كتاب النصف الثانى من هذا القرن : ن . أى . نوفيكوف ، م . د . تشولكون ، ن . ج . كورجانوف ، كريشا دانيلوف ، آ.ن. راديشيف .**

**علم الفولكلور الروسى فى القرن التاسع عشر :**

أما عن علم الفولكلور فى القرن التاسع عشر فيقول المؤلف ان المؤرخين البرجوازيين كثيرا ما قالوا ان حركة رجال ثورة أكتوبر ظهرت تحت تأثير أفكار الغرب الثورية . « **ونحن لا ننكر أثر الأحداث الثورية فى الغرب على رجال ثورة أكتوبر الا أن حركة ثورة أكتوبر ولدت على أساس الحياة الروسية نفسها** » . وللكتاب والشعراء دور كبير فى ذلك ونذكر من أبرزهم آ . س . بوشكين و ن . ج . تشيرنشفسكى ، و ن . آ . دوبروليوبون ، و أى آ . خودياكوف و أى . ج . بريجوف ، و ب . ن . ريبنيكوف و ج . ف . بليخانوفا وماكسيم جوركى .

**علم الفولكلور فى العصر السوفييتى :**

وعن علم الفولكلور فيما بعد ثور أكتوبر يقول المؤلف ان آفاقا جديدة ظهرت فى هذه



الرحلة أمام علم الفلولكلور . فقد شجعت الدولة الباحثين والكتاب للقيام بدور هام في هذا المجال حتى أمكن تجميع فولكلور شعوب الاتحاد السوفييتي ودراسته ومقارنته بفولكلور الشعوب الأخرى .

## مصادر الشعر الشعبي :

ثم ينتقل المؤلف بعد ذلك الى مصادر الشعر الشعبي فيقول : ان العلم البرجوازي يتضمن نظريات مختلفة حول مصادر الفن والشعر الشعبي. فهناك نظرية ترجع ظهور الفن الى الدين وأخرى تستنتج الفن من الالعاب . ويفند المؤلف مثل هذه النظريات ويخرج بنتيجة مؤداها أن الفن مدين بظهوره الى مجهود الانسان . وبالنسبة للشعر فمن الممكن أن يرتبط ظهوره بظهور اللغة . فظهور اللغة يعتبر ركيزة هامة لظهور الابداع الشعرى الشعبي . وتعتبر الأغاني التي تصاحب العمل من أقدم أنواع الشعر كما أن الاغاني التي تعلم فيها الأم ابنتها طريقة غزل الكتان مشهورة جدا في الفولكلور الروسي .

## الفولكور الشعرى الروسى

بعد هذا يقسم المؤلف الباب الثاني من الكتاب الى فصول عديدة ، فتحت عنوان : **الخصائص العامة للفولكور الشعرى الروسى من القرن العاشر حتى القرن السابع عشر** ، يقول المؤلف : ان روسيا القديمة كانت تتميز بثقافة روحية ومادية عالية جدا كما كانت فنون المعمار والرسم والتصوير والأدب الرفيع في غاية التقدم . وحتى في القرن العاشر وقبل دخول المسيحية روسيا كان الشعر الطقسي شائعا جدا في ذلك الوقت : التعاويذ ، طقوس المواسم ، طقوس الزواج والدفن والاغاني . ومع دخول المسيحية تغلغلت طريقة الدين الجديد تدريجيا في حياة الشعب المعيشيه الا أن بعض الطقوس الوثنية ظلت محتفظة بوجودها وخاصة التعاويذ. كما أن عمل المزارعين كان يصاحبه الطقوس التي كانت تصاحبها الاغاني ذوات المعنى المحدد حيث كانوا يعتقدون أن هذه الطقوس والاغاني تضمن سلامة المحصول وتحفظه من كل ضرر .

## الادب الشعبي الملحمي :

وكان هذا النوع من الادب البطولي له أهمية خاصة وفقا لمضمونه الفني والفكرى في عصر الاقطاع . كما انعكس الغزو التترى المنغولى انعكاسا واضحا على الادب الروسى الشعبي الملحمي . واصبح موضوع الدفاع عن الوطن الروسى من ابرز الملاحم الشعبية . وفي القصائد الروسية الملحمية خلق الشعب نموذجا مثاليا للأبطال الذين يضحون بحياتهم في سبيل الوطن . وكانت القصائد الروسية الملحمية التي تدور حول النضال ضد التتر المنغوليين تمثل القمة في تطور الملاحم الشعبية البطولية الروسية .

ويلاحظ وجود مرحلة جديدة في تطور الملحمة الشعبية ابتداء من القرن السادس عشر فأصبحت الملحمة الشعبية تدور حول النضال الوطني للتعبير عن النقد .

وفي فترة الغزو التترى المنغولى ظهرت الاغاني التاريخية التي تعبر عن الاحداث التاريخية .

ولاشك أن الفولكلور الروسى في القرن السابع عشر كان خصبا ومتنوعا . فقد كان هناك الشعر الطقسي والموسمي وكذلك المسرح الشعبي والأغاني التاريخية والعاطفية والاغاني الجمالية والملاحم الشعبية والأمثال الشعبية والالغاز وأشعار الزفاف والدفن .

## الخصائص العامة للفولكلور الشعرى الروسى من القرن ١٨ ــ ١٩ :

وفي فصل آخر تحدث المؤلف عن الخصائص العامة للفولكلور الشعرى الروسى من القرن الثامن عشر حتى القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فقال ان بداية القرن الثامن عشر شهدت اصلاحات ضخمة في الاقتصاد والزراعة كما أن الحركة المعا[illegible] لنظام الرق الاقطاعي انعكست في الاشكال المتنوعة للشعر الشعبي مثل الأمثال الشعبية والأغاني الهجائية والأساطير والدراما الشعبية والحكايات والاغاني التاريخية . وكان ازدهار شعر الحروب في القرن الثامن عشر .

ويلاحظ في القرن التاسع عشر وخاصة في النصف الثاني منه ازدهار ظواهر جديدة في الشعر الشعبي عند الفلاحين .. فالتغييرات الاجتماعية أثرت في ادراك الفلاحين حيث بدأت بعض الفنون في الانقراض مثل التعاويذ والأشعار الطقسية . وأصبح للهجاء الشعبي ( المسرحيات الهجائية والقصص والاغاني ) تأثير كبير .. أما بداية القرن العشرين فهي تتميز

بالمؤلفات التي وضعها العمال ، اذ لعبت ثورة ١٩٠٥ دورا كبيرا فى تطور الفولكلور العمالى .

**التعاويذ :**

وفى الفصل الذى يتحدث فيــه المؤلف عن التعاويذ يقول ، بعد أن يعرفها ، انها ظهرت قبل المجتمع الطبقى ومعروفة عند جميع الشعوب .. والتعاويذ كانت موجودة فى المجتمع السلافى حتى اعتناق المسيحية . الا انها ظلت باقية على مدار قرون عديدة لدى الطبقات غير المتعلمة . وتتميز اللغة الشعرية للتعويذة بالاسهاب فى الاستعارات والمقارنات والنعوت بصفة خاصة . الا أن التعاويذ تكاد تكون قد اختفت من حياة الشعب الروسى خاصة بعد انتشار التعليم .

**الشعر الطقسى الموسمى :**

ثم يتحدث المؤلف عن الشعر الطقسى الموسمى ويقول ان هــذا الشعر ينقسم الى مجموعتــين أساسيتين :

١ ـ طقوس الحياة الاسريه وتشــمل الولادة والزواج والدفن .

٢ ـ الشعر الموسمى وهو مرتبـط بأعمــال الناس : الصيد ، تربية الماشية ، الزراعة .

وتنحصر مهمة الشعر الطقسى الموســمى فى التأثير على المحيطين وتصوير الوجــه المضىء من الحياة . وهكذا فان أحلام الشعب عن السعادة والحياة المضيئة تجد فى الشعر الطقسى الموســمى خير معبر عنها .

**طقوس الزفاف وأغانيه :**

وكانت طقوس الزفاف وأغانيه عنــد الطبقة الحاكمة تختلف عن تقاليد الطقوس عند الفلاحين وخاصة فى القرن الثامن عشر حيث كانت طقوس الزفاف لدى الشــعب الروسى تتكون من ثلاث مراحل :

**المرحلة الأولى :** الخطبة ورؤية منزل العريس ، زيارة الاماكن المقدسة ، طقوس استحمام العريس والعروسة .

**المرحلة الثانية :** ( يوم الزفاف ) وتعتبر هــذه المرحلة هى الجزء الاساسى فى الطقوس وتتم على النحو التالى :

لقاء موكب العرس ، قــدوم العريس لأخــذ العروسة ، تكليل العــروس حسب الطقوس الدينية ، لقاء الشباب بمنزل الوالدين، نقل جهاز العروس ثم وليمة العرس .

**المرحلة الثالثة :** زيارة العروسين للأقارب .

ولقد اختفت كل هذه الطقوس بعد الثورة .

**الشعر الطقسى الجنائزى :**

أما عن الشعر الطقسى الجنائزى فيقول المؤلف ان الطقوس والاغانى الجنائزية ترجع أصلها الى القديم السحيق حيث كانت العلاقة بالمتوفى ذات وجهتين .. فقد كانوا يسعون الى أن يعدوا له كل مايلزمه فى الحياة الآخرة من جهة .. ومن جهــة أخرى كانوا يخشون المتوفى ويعملون على تجنبه، كما كانوا فى المناسبات يحملون الى القبر الفطائر والخبز وما شابه ذلك . وقبيل يوم الاربعين من الوفاة كانوا يستحمون فى المساء ثم يتوجهون الى القبر ويأخذون معهم الملابس والصابون للمتوفى. وكان النواح على المتوفى جزء لا يتجزأ عن الطقوس الجنائزية . ولذلك كان يوجد فى روسيا القديمة متخصصون فى النواح يعرفون جيدا كل عادات الطقوس الجنائزية .

**النواح على المتوفى :**

ولقد تطور النواح تطورا خاصــا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حيث أصبــح الأخــذ بالنماذج الشائعة العامة فى النواح الشعبى اتجاها واضحا وجليا لدى الجماهير الغفيرة ممــا يدل على ازدياد الميول الثورية لدى الفلاحين وخاصة القطاع الفقير منهم ، ويمكن تقسيم النواح الروسى وفقــا لمضمونه الفنى والفكرى الى مجموعتين أساسيتين: شمالية وجنوبية .. فالمجموعة الشماليــة كانت عبارة عن صورة واسعة لحياة ومعيشــة الاسرة القروية . والمجموعة الجنوبية تتميز بالحجم الأقل وغالبا ما تتكون من عبارات منفصلة ومرتبطة مع بعضها البعض ارتباطا ضعيفا .

**النواح على التجنيد :**

ثم ينتقل المؤلف الى الحــديث عن النواح على التجنيد ويقول انه قريب فى مضمونه وشكله من النواح الجنائزى ويرجع ظهور هذا النوع من النواح الى القرن الثامن عشر حيث كان نظــام التجنيد عبئا ثقيلا على الفلاحين . فكان المجند يكاد يقضى حياته كلها فى الجيش . وكان النواح على التجنيد يرسم على شفاه النائحات المحترفات صورة رائعة للعسكرية القيصرية والبؤس الشعبى . والى جانب

هـذا كان النواح يعكس نوعا من الاحتجاج المفعم بالغيظ على ظلم القيصرية ووحشيتها التى لا يمكن تصديقها ٠

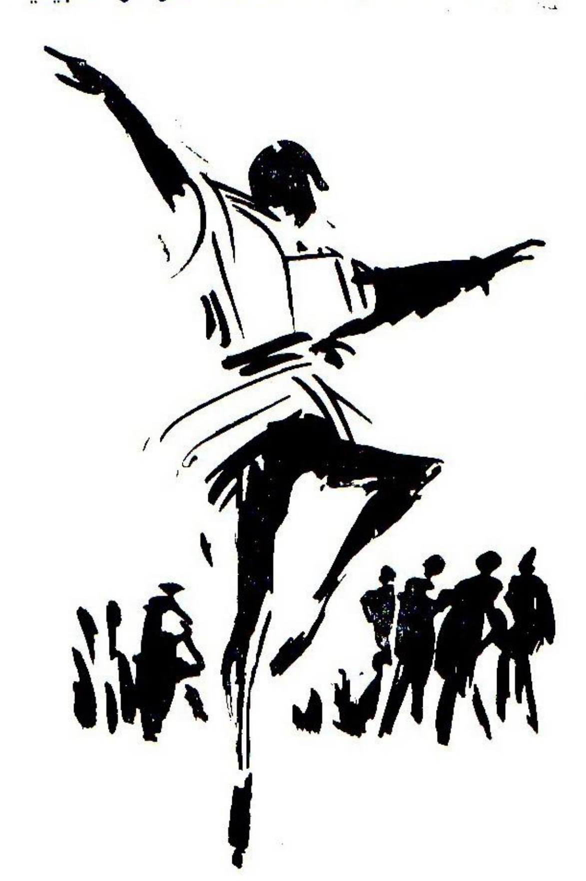
**الأمثال الشعبية :**

أما عن الأمثال الشعبية فقد ألف الشعب ـ كما يذكر الكاتب ـ مجموعة لا حصر لها من الامثال الشعبية الحكيمة تنعكس فيها بوضوح الصفة الروحية للشعب الروسى وتاريخه الوطنى ونظامه الاجتماعى وعمله ومعيشته ووجهات نظره ٠

ومصدر الأمثال الشعبية متنوع فأغلبيتها ظهرت على أساس انطباعات الحياة ومراقبتها الا أن هناك بعض الأمثال مقتبسة من الكتب ومنها ما دخل الى الحياة اليومية تحت تأثير الأدب الكنائسى ٠

**الألغاز :**

وهذا الشكل من الأدب الشعبى ٠ كما يرى المؤلف يعتمد أساسا على الاستعارة أو المجاز ٠٠ وشملت الألغاز كل مايحيط بحياة الفلاح حيث ألف منها الكثير مما يتناول الظواهر الطبيعية



والحيوانات الأليفة والمفترسة والنباتات والفلاحة والصيد الخ ٠٠ واللغز قريب من حيث شكله الفنى من المثل الشعبى ٠

**القصص الخرافية :**

وعن القصص الخرافية يقول المؤلف ان أبرز الكتاب الروس يقدرون جدا عمق المضمون الفكرى للقصص الخرافية الشعبية ودقة نماذجها وخصوبة الخيال فيها وكذلك بساطة اللغة التى كتبت بها ٠ وتعتبر هذه القصص بمثابة أحد المصادر التى يتغذى عليها الكتاب كما انها أحد الفنون الشائعة للشعر الشعبى فهى مرتبطة ارتباطا وثيقا بحياة الشعب الروسى ومعيشته وأفكاره ٠ كما ان الموضوعات التى تطرقها متشابهة عند جميع الشعوب غير أن كل شعب يضفى على قصصه شيئاً من خيال بيئته ٠ وأهم القصص الخرافية الروسية تدور حول الحيوانات والسحر والنواحى المعيشية ٠

**البيلينا ( القصيدة الروسية الملحمية ) :**

ويقول المؤلف ان البيلينا تحتل أحد المراكز الأولى فى الثقافة الشعرية الروسية وفى البيلينا يعكس الشعب بطريقه شعريه تاريخ حياته ويعبر عن أهدافه وأفكاره وآماله ٠ فالمضمون الفكرى للأدب الملحمى الشعبى عميق وغنى ٠٠ كما ان نمط الصور والتركيب واللغة الشعرية والايقاع والنغمة فى البيلينا تمتزج هرمونيا مع مضمون البيلينا مكونة وحدة فنية كاملة ٠٠

**الأغانى التاريخية :**

يطلق اسم الاغانى التاريخية على الاغانى التى تدور حول الاحداث التاريخية الملموسة وحول الشخصيات التاريخية المعينة ٠٠ وهذا لا يعنى أن الأغنية التاريخية تعتبر تصويرا دقيقا للأحداث والشخصيات الواقعية ٠٠ الا أنها تتميز عن البيلينا باختفاء عنصر الخيال منها ٠٠

**الأغانى العاطفية :**

ويطلق اسم الاغانى العاطفية على الاغانى التى تعكس أفكار وانفعالات الشعب ٠ ويمتزج النص اللفظى فى الاغنية العاطفية باللحن الموسيقى ويكونان وحدة متكاملة ٠ وهذه الاغانى الشعبية متنوعة الى أبعد الحدود وفقاً لزمن ومكان التأليف ووفقا للمضمون الفنى الفكرى ووفقا لبناء الجملة والايقاع واللحن ٠ والاغنية الشعبية هى أساس الثقافة الوطنية الموسيقية الروسية ٠ كما انها لعبت كذلك دورا لايقدر فى تطوير الشعر الروسى ٠٠ وأغانى الحب العاطفية غنية بالمضمون الفنى

الفكرى واللحنى . ويقسم المؤلف الاغانى الى : أغانى الحب وأغانى الأسرة والأغانى الهجائية والمعادية لنظام الرق الاقطاعى وأغانى البسالة والشجاعة وأغانى الجنود والتجنيد والاغانى الفكاهية وأغانى اللهو والرقص .. ثم يتحدث عنها بالتفصيل ..

**التشاستوشكا ( الأغنية الرسية الشعبية ) :**

والتشاستوشكا هى أغنية قصيرة مقفاة تعرض الجوانب المتنوعة لحياة الشعب المعيشية والاجتماعية والعملية .. وتتألف التشاستوشكا عادة من ٤ ـ ٦ سطور . كما توجد تشاستوشكا تتألف من سطرين فقط . ويعتقد البعض ان التشاستوشكا نشأت فى الورشه والمصنع ومن هناك انتقلت الى الريف . والموضوعات التى تناولتها التشاستوشكا متنوعة .. فالحب والغيرة والشجار مع الحبيب والفراق كانت الموضوعات الاساسية فى التشاستوشكا قبل الثورة . كما ظهرت فى ذلك الوقت التشاستوشكا التى تتحدث عن الزواج والحياة الأسرية .

ومن السهل ارتجال التشاستوشكا .. وهى تؤدى دون المصاحبة الموسيقية أو بمصاحبة الاكورديون أو البيانو أو البلاليكا . وأحيانا يتوالى الرقص مع التشاستوشكا .

**الدراما الشعبية :**

ترجع بداية المسرح الشعبى الروسى الى التاريخ القديم وكانت التمثيليات وحلقات الرقص والغناء والطقوس الوثنية ذوات العناصر الدرامية منتشرة عند الشعوب السلافية . ولم تكن هذه التمثيليات وحلقات الرقص والغناء والطقوس مسرحا بمعنى الكلمة . فالمسرح الشعبى الحقيقى يظهر عندما ينعزل عن الطقوس ويصبح شكلا فنيا مستقلا يعكس حياة الشعب الاجتماعية ومعيشته .

وينقسم المسرح الشعبى الى نوعين : مسرح العرائس ومسرح الممثلين الأحياء . ويعتبر مسرح العرائس أحد أشكال التمثيل الدرامى الشعبى . وهذا المسرح موجود تقريبا عند جميع الشعوب وله أصول قديمة .

وتتميز الدراما الشعبية بالموضوعات غير المعقدة . فيلاحظ وجود حدث أساسى واحد تدور حوله المسرحية . كما أن الشكل الخارجى للمسرح الشعبى لم يكن معقدا هو الآخر . فالدراما الشعبية لم تكن تعرف الكواليس ولا خشبة المسرح . كما لم يكن هناك أى ديكورات بالمرة . ولقد أثر المسرح الشعبى تأثيرا كبيرا على تطوير المؤلف المسرحى المحترف .

ثم يتحدث المؤلف عن الأعمال الشعرية الشعبية للعمال قبل ثورة أكتوبر وعن أغانى العمال فى نهاية القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر ثم ينتقل الى الحديث عن أغانى العمال والثوريين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .

**الفولكلور الشعرى فى العصر السوفييتى :**

وهذا الباب كما ذكرنا هو الباب الثالث والأخير من الكتاب ويقسمه المؤلف الى مجموعة من الفصول .

**المواصفات العامة للفولكلور الشعرى السوفييتى :**

وفى هذا الفصل يقول المؤلف ان الاتحاد السوفييتى سهل كل الظروف لبناء الثقافة الوطنية الشكل والاشتراكية المضمون . كما ظهرت بعد الثورة ولا تزال تظهر الأشكال الجديدة من الأعمال الغنائية التى تنعكس فيها التغييرات الثورية العظيمة وما صحبها من تغير فى نظام الحياة المعيشية .

**فولكلور الثورة والحرب الأهلية ( ١٩١٧ ـ ١٩٢٠ ) :**

كانت الأعمال الشعريه الشعبية دائما مرآة فنية لحياة وعمل ونضال الشعب . وقد كان غريبا لو أن ثورة أكتوبر والحرب الأهلية لم تنعكسا فى الشعر . وفى هذه الفترة اكتسبت الأغانى الثورية شعبية كبيرة وتنعكس أبرز اتجاهات هذا العصر فى المضمون الفنى الفكرى للفولكلور الغنائى .

كما تعتبر التشاستوشكا أحد فنون الفولكلور الأكثر انتشارا فى فترة الثورة والحرب الأهلية . وهى تختلف فى تركيبها الموضوعى والفكرى والموسيقى والشعرى واللغوى عن التشاستوشكا التى كانت منتشرة قبل الثورة . وأصبحت شخصية الشيوعى وعضو الكومسومول والعامل والفلاح هما بطل التشاستوشكا ومن ثم دخلت فى لغة التشاستوشكا كلمات جديدة مثل : شيوعى ، بوليشفى ، الجيش الأحمر ، رفيق ، مجلس ، وهكذا ..

**فولكلور فترة الانتعاش ومشروعات السنوات الخمس الأولى ( ١٩٢١ ـ ١٩٤١ ) :**

عكس الفولكلور بحق حياة الشعب فى هذه



المرحلة الجديدة من تطوره وكانت الموضوعات الأساسية للفولكلور فى هذه الفترة تدور حول : الحزب الشيوعى ، لينين ، صداقة شعوب الاتحاد السوفييتى ، دستور الاتحاد السوفييتى ، نهضة الصناعة وهكذا .

ولقد تحققت الثورة الثقافية فى مرحلة بناء الاشتراكية وتدل التشاستوشكا التى ظهرت فى فترة ثلاثين عاما على التغييرات العميقة التى حدثت فى معيشة وادراك السوفيتيين .

ولم تنته الأغانى العاطفية الشعبية التى تدور حول الموضوعات البطولية النضالية بانتهاء الحرب الأهليه وفى هذه الفترة ازداد استخدام الأمثال الشعبية فى الخطابة والصحافة والأحاديث العامة. فتركيب المثل وقصره ودقته تلهب الحديث وتجعله أكثر وضوحا واقناعا .

وتنقسم القصص الشعبية فى العشرينات والثلاثينات الى مجموعتين : قصص الذكريات وقصص الحاضر . وتدور قصص الذكريات حول العمل المضنى والوفيات الكثيرة فى الورش والمصانع وعن انخفاض الأجور وعدم وجود العناية بالانسان . أما قصص الحاضر فهى تدور حول مآثر الانسان السوفييتى فى البناء الاشتراكى والكولخوزات والسوفخوزات .

**فولكلور الحرب الوطنية العظمى :**

**الأغانى**

كانت الأغنية فى سنوات الحرب الوطنية العظمى تتضمن معان تربوية فكانت تحمس المناضلين وتساعدهم على تحمل الحرمان وتوعز اليهم بكره العدو الغادر وتجمع السوفييت حول العمل البطولى من أجل النصر .

**التشاستوشكا :**

وظهرت فى سنوات الحرب الوطنية العظمى فى الجبهة وفى المؤخرة كمية هائلة من التشاستوشكا . وكانت موضوعاتها متنوعة . فكانت تتحدث عن الحب للوطن الاشتراكى وعن المآثر البطولية فى الجبهة والمؤخرة والجهد الجهيد فى الورش والمصانع والكولخوزات والسوفخوزات .

**القصة الفولكلورية :**

ولاقت القصة الفولكلورية انتشارا كبيرا فى سنوات الحرب الوطنية العظمى وكانت هذه القصص تدور حول المآثر الكفاحية للحروب السوفيتية وحول وحشية المحتل الألمانى وعذاب الروس فى المعسكرات الفاشستية .

**فولكلور ما بعد الحرب :**

**الأغانى**

لا يوجد فى الوقت الحالى أى مصنع أو مؤسسة لا تضم جوقة غنائية والأغنية السوفيتية غنية بالمعانى والموضوعات . فأغانى السلام كثيرة جدا وكذلك الأغانى التى تحث على العمل . ولاقت الأغانى العاطفية شعبية كبيرة فى سنوات ما بعد الحرب .

**التشاستوشكا :**

لا تزال التشاستوشكا أحد فنون الشعر الشعبى البارزة . فهى تغنى فى كل مكان يجتمع فيه الشباب وهى تتطور فى موضوعاتها مع تطور الأحداث وتغير الأحوال الاجتماعية .

وتتجدد ذخيرة الألفاظ الشعرية فى التشاستوشكا الحديثة بدرجة كبيرة حيث دخلت فيها كلمات جديدة واصطلاحات علمية حديثة وتركيبات لغوية متطورة من الأدب الرفيع والسياسة .

وبعد فمن أصعب الأمور على الكاتب أن يحاول تلخيص دراسة عميقة وموضوعية ومكثفة مثل هذه الدراسة التى قدمها مؤلف هذا الكتاب ، غير أننا بذلنا كل ما فى وسعنا لكى نقدم هنا الصورة التى نزعم بأنها حاولت اعطاء فكرة لا بأس بها عن هذه الدراسة العميقة . ونرجو أن تتاح الفرصة أمام المشتغلين بفن الفولكلور فى عالمنا العربى لترجمة هذا الكتاب واثراء مكتبة الفولكلور العربى به .

**مصطفى أحمد حمزة**

about his old folk tradition with the exception of « Alf Laila Wa Laila » and the « Sirahs ». Nevertheless the Arabic references include many customs and traditions which can be analyzed in the light of comparative studies.

Dr. Michal Soliman presented, in his book entitled « Daydreams, Arabic Fairy Tales », examples from the old Arabic folk tradition. He gives an account of a certain Arab called Khorafa.

One day Khorafa went out hunting. He saw a deer and tried to hit it with his arrow. Although he pursued it many hours he failed to kill it. He sat down panting. To his astonishment he saw the deer standing before him and cried. The deer asked him to save its life which he did. The deer disappeared and a few hours later a beautiful girl came and thanked Khorafa because he saved the life of her brother who was in the shape of a deer. She told him that she was a jinni. She took him back to the jinn world where he married her and stayed there, for several years. He longed to see his folk and asked his wife to let him go back home. She agreed and gave him a box tied with twines made of her hair. She asked him not to open that box if he wished to come back to the jinn world But when he told his people about what had happened to him in the jinn world, they did not believe him. To prove his story he took the box and opened it. Thick smoke came out of it. He remembered what his wife had said and knew that he would never return to the jinn world.

This is one of the many Arabic fairy tales which the above mentioned book comprises.

The reviewer says that the fourteen tales presented by Dr. Michal Soliman are only a small part of the old Arabic folk tradition.

***

RUSSIAN FOLK POETRY

*reviewed by*

*Mostafa Ahmed Hamza*

This book, says the reviewer, is an attempt to define folk poetry and to determine the relation between this kind of poetry and art-forms of literature. Moreover it deals with the most important kinds of folk poetry.

Russian folklore comprises ritual and non-ritual songs, incantations, folk tales, historical songs, bilyna, ecclesiastical hymns, myths, proverbs, riddles and folk drama.

The book includes three parts :

1. — Brief studies in the history of Russian folk poetry.

2. — Russian folk poetry before October Revolution.

3. — Folk poetry in the Soviet era.

The author deals with the sources of folk poetry. He speaks of the incantations, seasonal ritual poetry, funerary ritual poetry, lamentations, proverbs, riddles, fables, bilyna, historical songs, love songs and folk drama.

The author concludes his book by dealing with the folklore of the « Great National War ».

The reviewer says that it is difficult to summarize such an excellent study and hopes to see this book translated into Arabic.

## THE FOLK ROUND

*by*

*Tahseen Abdel Hay*

An interview with the Artist

Saad Kamel

Saad Kamel is not only a folk artist but also he is one of the pioneers in folk arts.

In his studio he has an excellent collection of ceramics, some of which date back to 900 years. There is also a collection of dolls which belong to the Coptic and Islamic Periods. The most characteristic of these dolls are called the «Waneesas». They were put in the tombs to serve the dead.

Tahseen describes in detail the beautiful collection of folk costumes made by folk artisans from Akhmeem, Suhag, and Assiut. Some costumes date back to 200 years. Others belong to the Coptic Period and the beginnings of the Islamic Period. The writer is of opinion that this collection is one of the best in the world. In addition there is the « Takhtarwan » and the « Mahmal ».

Saad Kamel inspired folk tradition in his works. There is a beautiful rug on which the visitor sees the picture of Abou Zeid Alhilaly fighting Alzanati Khaleefa. On others there are the pictures of the « Mouled Sugar Puppet » and « Ramadan's lantern ».

The writer admired the paintings of « Alzeer Salem », « Adam and Eve », and the « Dancer on the horse ».

Tahseen gives in brief the biography of the artist.

***

## THE FORMAL AND THE FOLK MAGIC

Summary of an article by Dr. M. Al Gohari in which he differentiates between the formal and the folk magic. The first is practised by professional magicians while the second can be practiced by all the ordinary people.

Dr. Al Gohari speaks, in detail, of the differences between the two kinds of magic. He asserts that the name has a special magic power. It is closely connected with the person who bears it. In addition, he says that magic can be practiced only in certain times. Folk magicians believe in the power of the jinn. They are of opinion that the jinn can fulfill their wishes whether good or evil.

Books dealing with magic comprise many ways to which the professional magician resorts, in order to attain his aim.

## KINDS OF FOLK LITERATURE

The writer reviews a book including a collection of poems (Zagals), in local dialect, written by various poets from Cairo, Alexandria, Samalut, Marsa Matrouh, Mahalla Al Kobra and Fayoum. The poems deal with various purports. The writer cites quotations of this book.

***

*Book Review*

## DAYDREAMS, ARABIC FAIRY TALES

*reviewed by*

*Dr. Nabila Ibrahim*

The Arabic reader, even the specialized scholar, scarcely knows anything

historical efforts exerted to establish folk museums.

The Egyptian Geographical Society, founded in 1875, achieved the Ethnographical Museum which was inaugurated in 1898. The writer gives the history of this museum in brief. Its aim is to display everything related to religious doctrines, superstitions, magic, ordinary life as well as costumes, fashions, weapons, tools, folk arts, ceramics, paintings, sculpture and embroidery.

In 1957 the Agricultural Museum added six halls comprising models of handicrafts, scenes of daily rural life and a complete model of a peasant's house on a wedding night. There are also costumes worn by women in different governorates and units of folk architecture.

In Al Ghouri Centre there are eight halls which comprise collections of folk costumes, jewels, pottery, woolen and leather products as well as ornaments decorated with beads.

The Folklore Centre in Cairo adds every year collections of folk products to its museum.

The writer then gives a description of the Village museum which he saw in Rumania. It contains 20,000 pieces displayed in 62 architectural units, and collected from 291 original environments. He concludes his article by saying that it is time to establish an open folk museum and points out that some committees in the Arab League recommended the establishment of such a museum.

***

## IBN AROUS AND THE AROUSIAN SYSTEM OF BELIEF

*by*

*Ibrahim Mohamed Alfahham*

The writer gives in detail the biography of Ibn Arous. He was born in the village of « Almazzateen », fifty miles away from Tunis. He worked as a carpenter and a baker. He moved to other places. He devoted himself to worship, and became a hermit. He returned to Tunis where many people followed his system of belief. Sultan Mohamed Almontassir Ibn Fares built a special little mosque for him. The writer gives a thorough description of Ibn Arous. Some miraculous deeds are attributed to him.

He then deals with the maxims supposed to be said by Ibn Arous. He used to chant stanzas comprising his maxims. Alfahham then speaks of the Arousian system of belief. The followers of this system used to chant stanzas by Ibn Arous with the accompaniment of tambourines beatings.

In Egypt, says the writer, there are followers of the Arousian system of belief. They are called « Awlad Arous ». They chant his stanzas and dance with the accompaniment of tambourines beatings on religious occasions. It is related that Ibn Arous was at first a robber. In his fifties he renounced his sinful life and became a mystic.

The writer concludes his article by speaking of the life of Ibn Arous in Egypt.

***

may for a long time be known only to a narrow circle, apparently remaining « the cause of the few ». Folk music is marked by typicalness ; it flourishes in forms similar to each other, in groups, unattached to any individual personality. It is known in multitude of variations. The writer is of opinion that the decisive factors which set off the contrast between artistic, professional, individual composition and folk music, a popular product as regards its origin, spread, existence and disappearance, are a type and variations with a tendency to permanent anonymity and ceaseless change. These contradictions proved to be superficial and exaggerated. Folk music and art music are in many respects connected and related with each other.

Spread by word of mouth or in a fixed written shape, a final or changing form, individual invention or variation, original or not original composition, all these have failed to prove definitive differential criteria. What is common to both is much more important. « The artist does not live in a Vaccuum » ; neither do musical cultures and musical styles unfold in a vaccuum ; they are created, carried on, and shaped by the human community which lives in a thousand ways entertains a thousand kinds of relationships, in struggle and in alliance.

The writer traces the history of folk music and art music and shows the influence of each one on the other. He says that old relations are disrupted and new connections are started. The relevant example afforded by the history of music furnish evidence that the path of progress is marked by accumulation and by break through but they hardly proceed easily without resistance or tension, or even crisis. The approach to the simplicity of the folk song presented a problem to the great composers.

Transitions of personal performance, level, intonation and form which build a direct bridge between folk music and art music have ben subjected to study.

The writer deals with the probloem presented by the renewal of the folk song. He then speaks of a fundamental principle which prevails in both popular and artistic musical composition. This principle is that thinking follows a type, the life of type and variation, the phenomenon which the writer denotes as the «maquam» principle.

He then speaks of three circumstances. First, high cultures of melody have always and everywhere favoured the flowering of types. Second, the idea of variation has never been remote from the European composer. Third the conscious European artist is also working with permanent or recurring tune models, whether he is aware of it or not, whether he wants to or not.

The composer chooses from variations as does the singer of the people. He is backed by traditions of style and conventions of language, by the freedom and the restrictions of a generation and a period. His consciousness and efforts cannot but help him to find himself, to synthesize and to advance.

## THE OPEN FOLK MUSEUM AMONG THE MUSEUMS OF FOLKLORE AND ETHNOLOGY

*by*

*Abdel Hamid Hawas*

The writer gives an account of the

supposed to be hurt by the evil eye, from its bad effects. The exorcist throws pieces of benzoin on the live coal. This mixture is supposed to take the shape of the man or woman who has hurt the above-mentioned person with his or her evil eye. The exorcist takes a pin or a needle and pierces the shaped mixture seven times. The person supposed to be harmed with evil eye crosses seven itmes over the censer. The exorcist cites the following incantation :
Elawela bismillah

*(First I say : « In the name of God »).*
Wittania bismillah

*(Second I say : « In the name of God »).*
Wittalita bismillah

*(Third I say : « In the name of God »).*

.. .. .. .. .. .. .. .. .. ..
.. .. .. .. .. .. .. .. .. ..
.. .. .. .. .. .. .. .. .. ..

Wissabiaa Lahawla wala kowata illa billah

*(Seventh I say : «There is neither might nor power but in God »).*

Rakeitak wistarkeitak

*(I exorcise thee).*
Min einy wi ein ommak wa bouk

*(and drive away my evil eye and the evil eyes of your mother and father).*
Wi ein elnass illy hassadouk

*(and I drive away the evil eye of the people who harmed thee).*

The writer then speaks of another special incantation cited for the child who is supposed to be replaced by a jinn child.
He concludes his article by dealing with an incantation cited especially for th only Son. The exorcist puts some incense on the live coal and moves the censer seven times above the only son's head. The child then wears a skull-cap ornamented with feathers. He is put on the back of a black donkey, facing its tail. His parents, relatives and friends go out in a procession. They shout : « Ya boulpreesh... insallah teesh ! » (Oh feathered child, may God grant thee a long life ! ).

❋❋❋

## FOLK MUSIC — ART MUSIC — HISTORY OF MUSIC

*by*

*B. Szabolcsi*

*Translated into Arabic by*

*Ahmed Adam Mohamed*

Those who pursue the principal literary works written in the last hundred years on the history of music may note with some astonishment how closely this literature is marked by constantly changing references to folk music.

The subject of fundamental differences between folk music and art music is old in European musicology ; however, almost until recent times our science paid much more careful attention to the differences between the two than to the features and fundamental elements which meet or even converge.

The differences between folk music and art music are differences of purpose. function and social role. Obviously, only the tunes widely favoured for a long time in many places may be denoted as folk music. Art music derives from an individual, has been invented by a composer.

He concludes his article by saying that copying Albuni's works resulted in some confusion and interpulation in names, terms and formulae.

***

## FOLKLORE AND CULTURE

*by*

*Dr. Ahmed Morsi*

In this article the writer continues his study entitled «Folklore and Culture». He says that co-operation plays an important role in the life of people. This co-operation exists even between man and animal.

Religious beliefs are influenced, to a great extent, by culture. They are manifested in folk tales when the narrator begins and concludes his folk tale by saying : « May the blessing of God be upon the Prophet ». This fact proves to be true in folk songs and religious « mawals ».

Dr. Morsi then deals with folk beliefs concerning the holy men and the supernatural deeds attributed to them. Fortune telling, he says, is widely-spread among people. Folk tales assert this fact. In the « Sirah » of « Alzeer Salem », Hassan Elyamani predicts the murder of Koleib and other events. In this famous « Sirah » a geomancer interprets the dream of Hassan Elyamani which sums the events of the sirah. The writer proceeds to the function of dream in the life of people. It is one of the means that foretell the future. Magic is strongly believed to be a way to control the supernatural powers, to get rid of a critical situation, or to take vengeance of an enemy. Folk tales are full of magical motifs. The writer cites the folk tale of « Al Shatir Hassan » who managed to kill the magician after encountring perilous dangers.

Some magicians resort to the jinns in order to attain what they wish.

He then speaks of lamentations in detail. In one of the folk songs the dead is described as a high tower, which was destroyed and became deserted. This shows the influence of cultural frame in folk songs. The writer concludes his article by dealing with some proverbs and riddles which are cited to console someone in grief.

## INCANTATIONS IN EGYPTIAN FOLK LITERATURE

*by*

*Abdel Moneim Shemeis*

In this article the writer deals with incantations cited to wave off the evil eye. Some Egyptians used to put an embalmed body of a crocodile on the door of the house to drive away the evil eye. Others put a horse-shoe for the same purpose.

Some Egyptian peasnats used to hang an old shoe on the camel's temple, a hyena fang on the horse's chest, a wolf's fang on the donkey's chest to drive away the evil eye. They also used to put a piece of benzoin in children's hair or surround their necks with necklaces made of blue beads to protect them from the evil eye.

Shemeis then speaks of the « Ashourah » incantation cited on the tenth day of Moharram every year. The exorcist throws in the censer a mixture of salt, coriander and other substances and cites a certain incantation to drive away the evil eye.

The writer then deals with a special incantation cited to deliver the person,

He then speaks of the similarity in culture and the favourable conditions for the inventions. The ability of primitive man to invent is too slow.

The writer deals with the simultaneous inventions. Daguerre and Talbot invented photography in 1839. Darwin and Wallace discovered in 1858 the theory of « natural selection ». Bell and Gray invented the telephone in 1876.

Some anthropologists believe that the most important inventions are fire, pottery, mining and agriculture, and that they appeared at the same time. These inventions spread afterwards from their original centre. The writer is of opinion that this theory is not accurate. It is noteworthy that the Chinese knew printing before Gutenberg.

He concludes his article by saying that most anthropologists support the fact that every invention appeared independently and spread afterwards.

***

## WORKS ATTRIBUTED TO ALBUNI DEALING WITH MAGIC

*by*

*Dr. M. Al-Gohari*

Collecting folk data from written works is not less important than collecting it by field work.

The writer deals with the references of Egyptian folk traditions among which he begins his research with works attributed to Albuni dealing with magic. He first gives the biography of the author Mohyi-Eldin Aboul Abbas Ahmed Ibn Ali Ibn Yossef Albuni Alkorashi. He is a celebrity in magic. His voluminous work « Shams Elmaaref Alkobra Wa Latayef Elawaref» is mentioned in «Althariaa Ila Tassaneef Alshiaa ». He was born in « Buna », on the Northern African Coast.

The writer says that he chose to study Albuni's works because he was asserted by various references to be the most famous magician in the Islamic World. Albuni is supposed to be the author of many books. Dr. Al-Gohari says that Albuni may not be the real author of all books attributed to him. «Allamaa Alnouraniya» is undoubtedly one of his books. It includes some prayers which are to be cited on every day of the week. Albuni speaks, in detail, of the most favourable times for practising magic. There are quotations of this book in « Nihayet Al Arab » by Al Noweiry.

The writer is of opinion that « Shams Almaaref Alkobra » is not entirely written by the same author. He gives in detail the reasons which emphasize his views. Some chapters, he says, include many new expressions which do not exist in the previous chapters. Chapter 33 comprises many poems. Chapter 19 is obviously added to the book after Albuni's death. Chapters 34 to 38 differ than the previous chapters in subjects and terms.

The writer then deals with mystic elements in Albuni's thought and style. The author points out many mystic conceptions and practices.

Dr. Al-Gohari speaks of the religious elements. He remarks that Albuni's instructions are somewhat vague. He used some mysterious terms which are described to be Syrian or Hebrew.

## ARTICLES IN THIS ISSUE

## ARE SUMMARIZED AND TRANSLATED

## BY AHMED ADAM

### TE JASMINE NECKLACES

*by*

*Dr. Osman Khairat*

Flowers, and especially the lotus, played an important role in the life of ancient Egyptians. It was the symbol of Upper Egypt and the most beautiful pattern used in decorating their buildings. It was inscribed on the walls of their temples and houses. The Pharaohs used to wear lotus necklaces when they went to war. The lotus was offered with oblations to gods in temples in Ancient Egypt. Moreover it was put with mummies in coffins.

The Egyptians inherited this tradition from their ancestors. In the Orient people surround the necks of their distinguished visitors with necklaces of flowers.

The writer gives in brief the history of flowers in Ancient Egypt.

He says that there are three families in Cairo, who are specialized in making jasmine necklaces.

The Arabian jasmine necklace is made of ten flowers threaded on a string. The jasmine necklace is longer and comprises fifty flowers. The jasmine necklaces are of different kinds. There are the « Sultani » and the «Seneibar ». Some necklaces are made of double-jasmines.

***

### FOLK CULTURE AND MODERN STUDIES

*by*

*Fawzi Alanteel*

The writer tries at first to clarify the conceptions of culture, anthropology and ethnology.

He then deals with folk culture and its characteristics. He says that the culture of a people comprises the whole structure of conceptions, beliefs, morals, laws and language, as well as all the tools, weapons and other devices used by them in their daily life.

He speaks, in detail, of the ways which enable the people to preserve their lives in different climates, to get their food, and to exchange goods and ideas.

Fawzi Alanteel proceeds to the en- vironment and its influence on the life of the people. The environment is an im- portant factor in formulating and deve- loping the culture of any community. He gives many examples to prove this fact. He then deals with culture and its intricate tissue. Man invented the tools to defend himself from his enemies. Thoughts and tools in primitive communities are liable to be developed through mutual communications with the neighbours. The main factors which determine the type of culture are war, revolution, religious movements, disorder and migration.

# Folklore Between Originality and Falsehood

*by*

*Dr. Abdel Hamid Younes*

Folk tradition is the basis of folk life. It is not a mere prop that denotes origins or historical stages, or reveal fossils which have no longer a function that suits evolution. This folk tradition is, in fact, the entire product of the culture of the people. It formulates the general frame, determines the relations, and controls the behaviour of individuals and the communities. This tradition connects the individuals with each other, ties them with the past and makes them conscious of the present and the future. It gives the impetus to create, renew, and keep pace with the constant change in the material environment. Folk tradition is thus able to continue and develop retaining its originality and elasticity. It discards the elements which are no longer efficient, modifies those which are still able to live, and adds other new elements incited by the constant evolution of material and social environments. That is why all the scholars are interested in folk tradition... That is why the Science of folklore came into being. Students and experts hold conferences to exchange views, define conceptions, and show the efforts exerted to preserve folklore and reveal its originality. The editor clarifies the difference between folk forms and art forms.

He says that folklore has never been an obstacle in the path of « progress ». Folklore is the living human contemporary document. Man preserves what is useful, takes advantage of his experience, and discards what stands in his way. He does this consciously or unconsciously.

The writer speaks of the place of folklore as a Science. He then proceeds to the relation between folklore and tourism. The Arab Home, with its site, history and civilization, is rich with folklore.

Scholars interested in folklore call for protecting it from being forged. Every one who crosses the sea to another country faces forged folklore. Some unscrupulous persons falsified folk music, folk costumes and ornaments, and attributed them to a certain country. That is why some folklorists think that it is necessary to put a certain mark on the folk products to denote that they are original.

This call for protecting folk arts does not contradict the mechanical progress because folk arts and handicrafts emphasize the direct relation between the artisan and what he produces. Moreover these handicrafts may be the source of many patterns used in machine-made products.

Dr. Younes then deals with folk songs. They are now exploited in advertisement. The editor differentiates between the exploitation of folk songs which leads to forgery and the utilization of them as means of inspiration. He is of opinion that the folk data is a document equal to the works of individuals which are protected by copyrights.

Society had acknowledged the place and role of folklore in the life of every individual. Time is now ripe to preserve and protect this treasure of the people from being abused and forged.

# AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

# FOLK ARTS

*Head of the Board of Directors :*
Dr. Sohair Al-Kalamawi.

*Editor-in-Chief :*
Dr. Abdel Hamid Yunis.

*Editorial Staff :*
Dr. Mahmoud Ahmed El-Hifny.
Ahmed Rushdi Saleh.
Dr. Nabila Ibrahim.
Fawzi El Anteel.
Dr. Ahmed Morsi.

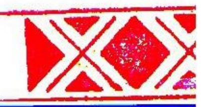
*Editorial Secretary :*
Tahseen Abd El-Hay.

*Art Supervisor :*
El-Sayed Azmy.

*Translator :*
Ahmed Adam.

Office : 5, 26 July Street
A QUARTERLY MAGAZINE

No. 15
DECEMBER 1970



الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

